(1) 1) de Table

33me ANNÉE N° 279 (1946)

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

LE SANG NOIR

Textes africains et américains présentés par P. GUERRE
Poèmes de
L. SEDAR SENGHOR, P.-L. DUNBAR, LANGSTON HUGUES, F.-MARSHALL DAVIS, WARING CUNEY, STERLING BROWN.

●

RENÉ CHAR .... *Le poème pulvérisé*
ANDRÉ MASSON .... *Notes*
TRISTAN TZARA .... *La fuite*
L.-G. GROS .... *Phœnix*
RENÉE-L. FONTAINE .... *Veuve, Pénélope, Goulue*
RENÉ LAPLAYNE .... *Poèmes*
JEAN CAYROL .... *Danse des Morts*
A. JOUCLA-RUAU .... *Tempêtes de Chocano*
JOSÉ-SANTOS CHOCANO .... *Nocturne*

ESSAIS

GEORGES MOUNIN .... *L'œuvre de René Char*
A. BLANC-DUFOUR .... *Jean Paulhan et la rhétorique*
JEAN CATESSON .... *Les chemins de la liberté*

STOYANKA, MÈRE de la VALLÉE du PRINCE

par SKENDER KOULENOVITCH
précédé de *Présence de l'Epopée*, par JEAN TORTEL

CHRONIQUES

par TOURSKY, PIERRE GUERRE, LUC DECAUNES, L.-G. GROS, RENÉ NELLI, JEAN TORTEL, JOE BOUSQUET, ROBERT KANTERS, ANDRÉ CHASTEL, RENNE ET SERBANNE

Les Livres — Notes

D.L.
23-IX-1946

LANVIN PARFUMS

PARIS

ARPÈGE
RUMEUR
MY SIN
SCANDAL
PRÉTEXTE

CAHIERS DU SUD

TOME XXV — 2^me^ SEMESTRE 1946

33me Année — N° 279

SOMMAIRE

LE SANG NOIR

PIERRE GUERRE	*Le Sang Noir*	179
***	*Chants Africains*	183
***	*Contes Moundang*	187
***	*Contes peuls*	189
LÉOPOLD SEDAR SENGHOR	*Ah ! Oublier*	191
***	*Chansons Brésiliennes et Antillaises*	193
***	*Spirituals*	196
***	*Sermon et Chant Populaires*	199
***	*Blues*	202
P.-L. DUNBAR	*A l'heure des chandelles*	204
LANGSTON HUGUES	*Poèmes*	206
F. MARSHALL DAVIS	*Berceuse*	210
WARING CUNEY	*Pas d'Images*	211
STERLING BROWN	*Memphis Blues*	212

(Traductions de : Léopold Sedar Senghor, J.-P. Lebœuf et Annie Masson Detourbet, Odette de Mourgues)

RENÉ CHAR	*Le poème pulvérisé*	213
ANDRÉ MASSON	*Notes*	215
TRISTAN TZARA	*La Fuite*	220
LÉON-GABRIEL GROS	*Phœnix*	234
RENÉE-L. FONTAINE	*Veuve, Pénélope, Goulue*	245
RENÉ LAPLAYNE	*Poèmes*	259
JEAN CAYROL	*Danse des Morts*	262

André Joucla-Ruau	*Tempêtes de Chocano*	269
José-Santos Chocano	*Nocturne*	271

ESSAIS

Georges Mounin	*L'espace et la lumière dans l'œuvre de René Char*	274
A. Blanc Dufour	*Réflexions sur Jean Paulhan et la rhétorique*	280
Jean Catesson	*Les chemins de la Liberté*	287

●

Jean Tortel	*Présence de l'épopée*	295
Skender Koulenovitch	*Stoyanka, mère de la Vallée du Prince*	298
***	*La mère des Yougovitch*	306

(Traduits du serbe par K. Stoyanovitch et S. Béraud)

CHRONIQUES

L'Homme et la Rue, par Toursky : *Le Soleil des Pauvres* 309

Feuillet des Saisons, par Pierre Guerre : *Les Fumées et les Robes* 311

Mystères de Paris, par Luc Decaunes : *Les Voix dans la Ville* .. 314

Le témoin poétique, par L.-G. Gros : *Poésie, fille du Temps ?* .. 317

Marginales, par René Nelli : *Ulysse ou l'Intelligence* 321

Glanes et Gloses, par Jean Tortel : *Un corps laissé en gage* 324

Le Cabinet de Lecture, par Joe Bousquet 327

Le Théâtre, par Robert Kanters : *Domaine étranger* 332

Le pouvoir des images, par André Chastel : *Poussin-Dufy* 336

Courrier d'ailleurs, par Renne et Serbanne 343

LES LIVRES

Poésie :

Michel Manoll. *Introduction à la Poésie d'aujourd'hui,* par René Laplayne 350

Le Roman :

Arthur Koestler, *Le Zéro et l'Infini,* par Francine Béris 351

Jules Monnerot. *On meurt les yeux ouverts,* par F. B. 352

Les Essais :

René Guénon. *Le Règne de la Quantité et les Signes des Temps,* par Emile Dermenghem 353

Armand Godoy. *Milosz, le poète de l'amour,* par F. B. 354

Marcel Sauvage. *L'arme à gauche,* par Henri Bosco 355

Variétés :

Emile Dermenghem. *Contes Kabyles,* par François Bonjean 356

C. Roger-Marx. *Vuillard et son temps,* par Yanette Delétang-Tardif 360

La musique enregistrée. *Concerto pour Flûte, Harpe et Orchestre, de Mozart,* par Gaston Mouren ....

Lettre de Nice, par Claire Charles-Geniaux ....

LE SANG NOIR

L'anthologie assemblée dans ce numéro n'a point la prétention d'être complète ni définitive. Elle choisit des émotions, elle n'est pas un manuel. Pour l'Afrique, en dehors de quelques contes dont la saveur n'est pas sans rappeler Michaux, nous avons groupé le maximum de textes proprement poétiques, rares à réunir. Il n'était pas possible de donner une vue d'ensemble, même sommaire, de la poésie noire américaine contemporaine. Nous nous sommes donc limités à quelques poèmes, laissant de côté certains noms considérables, désirant surtout laisser parler une race plus que des hommes. Les chants populaires, les spirituals, les sermons et les blues devaient nécessairement figurer. Mais nous y joignons des exemples beaucoup moins connus de poésie populaire et religieuse métisse du Brésil, qui révèlent la continuité de l'inspiration noire. Il fallait un échantillon aussi de la douceur des Antilles et un poème au moins d'un écrivain français de race noire, L.S. Senghor. Ainsi, le lecteur, peut-être, n'apprend rien, mais il goûte à une sève sombre et se laisse aller, dans ce fleuve profond, à comprendre « une âme aussi profonde que les fleuves ».

Il y a des pays et des hommes qui ont fait des civilisations nettes et polies comme des sortes de gemmes gigantesques, brillant de leur bel éclat particulier, taillées minutieusement par les spécialistes de la peinture ou de la philosophie. Des civilisations sans ombres, sans troubles, sans secrets. Limitées dans les routes, dans les siècles, dans les villes, dans les règnes fastes de leurs monarques. Egypte, Grèce, Hollande, Italie. A celles-là, de toute mémoire on élève des frontons. On les présente aux hommes soigneusement émondées, on leur évite toute dispersion comme pour épurer encore leurs angles et leurs couleurs.

Or, non pas l'histoire, mais le temps, c'est-à-dire les jours et les jours accumulés sans ordre avec leur part de hasard et d'imprévision, le temps des aventuriers, des artistes, des navigateurs, a fait découvrir à l'Occident l'existence d'un grand corps noir

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

étendu sur des mers et sur des continents. Le sang noir, à travers les herbes coupées des savanes et au bout de l'océan tiède où vont les voiliers des îles. Le sang noir, d'abord caché, dispersé, en désordre, presque endormi au fond des voyages et des escales, luisant d'un sombre éclat de reptile neuf sous des feuilles plus grandes que les nôtres. Et soudain bougeant dans le soleil, et se dressant dans la force de ses muscles, debout en face de notre lumière anémiée, et se mettant en marche. Aujourd'hui, répandu dans les soutes des navires, dans les plantations et les manufactures, dans les orchestres, dans le hall des hôtels, dans les lieux de négoce et de justice, dans les universités et dans les librairies. Mêlé aux nations, aux métiers, incertain de son avenir et fier de sa puissance, certes aucun fronton ne peut lui donner de formule éternelle, comment donc lui enlever la simplicité de son nom, le sang noir ?

Car nous n'allons pas tracer des frontières, délimiter des pays ou dénombrer des races. Nous voulons seulement parler d'une couleur qui marque des hommes et des femmes. Une couleur étoilée au hasard des fleuves et des mers. Ici, dans sa pureté hiératique de nuit, mais ailleurs bleuissante

comme certains fruits du figuier. Et ailleurs encore s'éclairant des nuances du cuivre, de la pâleur des lunes. Un pigment qui se love sous la ligne des tropiques.

Certes, pas si loin de nous. Le nègre a toujours été présent, en quelque sorte en marge de notre civilisation. Regardez-le, avec son turban, au bord d'un grand tableau de Véronèse : sur une marche, à l'écart de quelque festin vert et rouge, il élève une coupe d'argent. Regardez-le danser le ballet des sauvages de Rameau devant la cour et les dorures. Regardez-le, plus tard, impénétrable, porter les fards de la Du Barry. Et c'est encore une négresse attentive qui offre un bouquet de fleurs derrière l'Olympia de Manet.

Ainsi, c'était bien la même étoile qui guidait vers l'enfant de l'étable les deux rois pâles et le monarque noir porteur d'encens.

Voici l'encens répandu sous le soleil du monde. Voici briller les sombres artères. Les plumes rouges de l'Afrique, la barbe tressée des ancêtres, les masques et les flèches, les sentiers de ceux qui jettent des sorts, l'Afrique agitant de très loin ses branchages. Les plantations de l'Amérique, les chapeaux de paille effrangés pour cueillir le

coton, les trompettes du Jugement, Harlem la-sainte-et-la-maudite, l'Amérique des usines et des avenues de ciment. Et les Antilles aussi, sucrées de goyaves et de foulards verts, où l'on voit tomber les voiles dans les ports.

Le sang noir dresse ses armoiries de palmes. On y distingue l'amour, la luxure, la paresse, la mystique, la beauté, la force, la naïveté et le rythme — surtout le rythme. Il place la révolte en plein jour, parce qu'il est fort. Mais il accepte la vie, toutes les vies, celle de la blanchisseuse et celle de n'importe quel métier, et celle au-delà du fleuve de l'Evangile, la vie qu'il chante le dimanche dans des temples de tendresse et de pauvreté, sous la croix noire de l'espoir.

PIERRE GUERRE.

AFRIQUE

CHANT DE GUERRE

Donne-moi de la poudre, un fusil: demain je partirai;
Je veux leur couper la tête: demain je partirai.
Ils ont des femmes qui sont belles: demain je partirai.
On dit qu'ils ont de l'or: demain je partirai.
Aujourd'hui il faut que je forge des balles: demain je partirai.
Aujourd'hui il faut que j'offre un sacrifice: demain je partirai.
Je veux leur couper la tête: demain je partirai.
Donne-moi de la poudre, un fusil: demain je partirai.

(Baoulé, Côte d'Ivoire. Trad. Maurice Delafosse. Essai de manuel de la langue Agui. Paris, 1900, p. 181).

CHANSON D'AMOUR

O beau Sokoti, ô joli jeune homme,
Prends-moi et allons !
Oui, ô Seigneur, prends-moi et allons !
Prends-moi et allons au gué de l'Agbaguian...
Prends-moi et allons doucement au gué de l'Agbaguian...
O Sokoti, ô joli jeune homme,
O Seigneur, prends-moi et allons,
Prends-moi et allons au gué de l'Agbaguian...

(Chanson baoulé de la Côte d'Ivoire. Delafosse. Essai de manuel de la langue Agui. Paris, 1900, p. 178).

LA DEFENSE DU SOL NATAL CONTRE L'ETRANGER

A Djibo, un étang. Le porteur-de-bien s'y abreuve et s'y baigne; le porteur-de-mal s'y abreuve de sang.

Il est entouré de coursiers. Dieu monte la garde jusqu'au matin, les lances montent la garde jusqu'au soir.

Sur ses rives sont étendues des entrailles, sur ses rives plus ne sont étendus les pagnes des femmes. L'étang est entouré de taches rouges.

Lances mauvaises dans l'étang ! Il y a des armes dans l'étang. Il est couvert de têtes de morts, il n'est plus couvert de nénuphars.

Boukari Koutou l'a entouré, entouré de milliers de coursiers; les pirogues se sont remplies de fusils.

Quiconque est venu chercher querelle s'en aille et laisse les petits oiseaux de l'étang dans l'étang.

Va-t'en, gros fils des Mossi. Non, nous n'entendons point votre « va-t'en, va-t'en ». C'est notre « sois le bienvenu » que seul nous entendons.

(Chant peul du Djilgodi. Traduction Léopold Sedar Senghor).

CHANSON

Un amant, c'est bon pendant la nuit, c'est bon pendant la nuit...
[*Mais voilà que*] *le jour brille...*

(Chanson dioula, de Bondoukou. Texte recueilli et traduit par Delafosse. « L'Ame Nègre », Paris, 1922, p. 88).

MAXIME

Le cœur n'est pas un genou pour être plié

(Maxime toucouleure du Fouta Sénégalais. H. Gaden : Le poular dialecte peul. Paris, 1913).

CHANSONS POUR DANSER

Dans le fourré pas une bête
Affreux ce fourré
Tronc d'arbre du rivage Mère
Je danse ivre de plumes colorées
Mais je vois avec les yeux
Le soleil dort
Danse fatigue
J'ai épousé un léopard insatiable
L'oiseau du soir pleure
Rentrons
Hé hé.

(Bahololo, Congo Belge. Recueillie par Carl Einstein. Traduction Yvan Goll).

●

J'ai vu le jeune homme svelte
Kahulu He
L'abeille sonne
Yololo
Le lit est aussi doux que de la loutre
Le chef ne parle plus il reste seul
Je me meurs
Mon cœur tombe
Yololo
Sonne la cloche
Et tombe celui qui trébuche
Le coucou abaisse sa queue
Je n'attendrai pas la pluie
Le long des troncs d'arbres.

(Bahololo, Congo Belge. Recueillie par Carl Einstein. Traduction Yvan Goll).

Lune
Lune
Meurs-tu aussi ?
Mais aujourd'hui je te vois
Je veux enguirlander ta tête
Avec des plumes de sang rouge.

(Baluba, Congo Belge. Recueillie par Carl Einstein. Traduction Yvan Goll).

POEME DU FEU FOLLET

Feu que les hommes voient seulement dans la nuit, dans la nuit profonde,
Feu qui brûles sans consumer, qui brilles sans brûler,
Feu qui voles sans corps et sans ailes, qui ne connaîs case ni foyer,
Feu transparent des palmes, un homme sans peur t'invoque.
Feu des sorciers, où est Ton père ? Où est Ta mère ? Qui T'a nourri ?
Tu es ton père, Tu es ta mère, Tu passes sans traces,
Le bois sec ne T'engendre, Tu n'as pas les cendres pour filles, Tu meurs et ne meurs pas,
L'âme errante se transforme en Toi, et nul ne le sait.
Feu des sorciers, esprit des eaux inférieures, esprit des airs supérieurs,
Fulgore qui brille, Luciole qui illumine le palus,
Oiseau sans ailes, objet sans corps, esprit de la force du feu,
Ecoute mon verbe, un homme sans peur T'invoque.

(Bantou. Traduction Léopold Sedar Senghor)

CONTES MOUNDANG

LA TETE ET LES OREILLES

Un homme était parti pour couper de l'herbe; en chemin il rencontra une tête qui, au pied d'un arbre, fabriquait une vannerie. Un peu plus loin, ayant aperçu un mouton qui paissait, il le tua, le plaça sur la vannerie et s'en fut.

Quand il revint, la viande du mouton avait disparu. La tête l'avait mangée parce que l'animal et le champ lui appartenait.

Pour se venger, l'homme donna un coup de pied à la tête qui, en sautant, lui arracha une oreille.

Il retourna ainsi chez lui où sa femme lui demanda ce qui lui était arrivé.

— En me baissant pour ramasser une belle pierre à moudre, elle est tombée et m'a blessé. Vas voir. »

La femme s'en alla au pied de l'arbre où elle ne vit que la tête qui voulut lui enlever une oreille.

A son retour, elle dit à son mari:

— Je m'en vais, tu m'as envoyée là-bas pour que j'aie une oreille arrachée, je ne veux plus demeurer avec toi. »

Et elle partit.

LES DEUX FEMMES ET LES SINGES

Des petites filles étaient allées semer du sésame. En chemin elles entendirent un oiseau qui chantait.

— Filles du chef, semez du sésame, disait l'oiseau.

Elles s'arrêtèrent pour danser. Lorsqu'il l'apprit, le chef du village envoya d'autres enfants. Mais quand ils entendirent le chant, ils s'arrêtèrent et se mirent à danser. Le chef vint lui-même à cheval ; arrivé devant l'oiseau, il dansa lui aussi.

Il ordonna aux hommes du village d'attraper l'oiseau. Rentrés chez eux, ils le donnèrent à la femme du chef. Sa petite-fille lui rasa la tête et lui enduisit

le corps d'huile d'arachide mêlée à de l'ocre. Puis, elle l'emmena dans sa chambre où le pauvre oiseau mourut. Quand le chef revint, il le réclama et sa femme lui avoua que leur fille l'avait tué. Il les chassa toutes deux.

Elles réunirent du mil et des arachides et partirent dans la brousse où elles virent un oiseau semblable qui, sur leur demande, chanta : « Filles du chef, semez le sésame. » Elles lui donnèrent leurs provisions à manger et lui demandèrent de les accompagner. Mais l'oiseau refusa car elles avaient tué son frère et il s'envola dans un grand arbre.

Elles eurent très soif et allèrent jusqu'à un trou profond où vivaient des singes. La petite fille descendit, but, et appela sa mère qui la rejoignit. Mais elles ne purent remonter et entendirent un singe dire :

— Je sens l'odeur des hommes.

Et tous les singes arrivèrent. Un d'entre eux laissa pendre sa queue dans le trou ; s'y suspendant, les deux femmes réussirent à sortir mais les singes les dévorèrent après leur avoir arraché les ongles dont ils firent des sifflets.

Perché dans un arbre, un chasseur avait vu toute la scène ; il courut la raconter au chef. Ce dernier l'envoya chercher les singes pour les faire travailler à la place des femmes. Ils vinrent, travaillèrent beaucoup, sifflant sans arrêt dans les ongles ; un petit singe entra même dans la maison en sifflant :

— J'ai tué la femme du chef et sa fille.

Le chef creusa alors un grand trou, alluma du feu et recouvrit le tout d'une natte. Il dit aux singes de s'asseoir dessus ; tous obéirent et tombèrent dans le trou où le feu les consuma. Ainsi grillés, ils furent partagés entre tous les habitants du village qui s'apprêtaient à les manger quand un petit singe survint pour réclamer sa part. Il la mangea puis repartit. Il vomit mais revint manger ; il vomit encore, revint et fit de même de nombreuses fois. Ainsi, tous les singes qui avaient été tués, mangés et vomis furent réunis à nouveau dans la brousse (1).

(Adaptés par Jean-Paul Lebeuf et Annie Masson Detourbet).

---

(1) D'après notre informateur, les Moundang ne mangeraient pas les singes. Il s'agit là vraisemblablement d'un reste de pratique totémique.

CONTES PEULS

TROIS HOMMES

Un jour, trois hommes partirent pour cueillir du tamarin. L'un d'eux avait un gros ventre, le second des jambes très maigres, le dernier la tête penchée en avant.

Arrivés devant un arbre, chacun à son tour refusa d'y monter, le premier craignant que son ventre ne se déchire, le second que ses jambes ne se cassent, le troisième que son cou ne se brise. Ce dernier pourtant se décida à grimper, mais voulant regarder en l'air, son cou se cassa, cela fit rire l'homme obèse dont le ventre se déchira. Quant au troisième, en courant prévenir les villageois des malheurs arrivés à ses compagnons, il se brisa les jambes.

LES ŒUFS

Djiétcho, un pauvre diable, possédait une vache et l'unique poule de son village. Elle gloussait désespérément sans parvenir à pondre. Embarrassé, Djiétcho demanda conseil au marabout.

— Si tu veux que ta poule vive, lui dit-il, il te faudra tuer ta vache. Tu couvriras ensuite la tête de la poule avec la peau de la vache.

Djiétcho suivit ces indications à la lettre et plaça un lambeau de peau de vache sur la tête de la poule qui se mit à pondre sans interruption pendant deux jours, elle eut ainsi deux mille œufs.

Plus embarrassé encore, le paysan retourna voir le marabout qui lui dit de piler ses œufs dans un mortier. Les hommes du village vinrent en grand nombre pour l'aider mais, à la surprise générale, on constata que chaque œuf renfermait deux poules.

Djiétcho donna alors cent poules à chacun de ses aides, peuplant ainsi le village.

LA PEAU DE SA MERE

Un oiseau était occupé à couper de l'herbe tandis qu'un peu plus loin, des griots chantaient. L'oiseau qui ne les voyait pas, pensa : « C'est mon pantalon qui chante » et il le déchira. Les chants continuèrent : « C'est ma tunique qui chante ». Il la déchira elle aussi ; mais les chansons ne cessèrent pas. « C'est mon bonnet », se dit-il alors ; mais l'ayant déchiré, il entendit encore chanter. Il mit ainsi tous ses vêtements en pièces et resta nu. Les chants continuèrent.

Les griots s'approchèrent de lui.

— Quels vêtements portez-vous donc ? demanda l'oiseau.

— La peau de notre mère, répondirent-ils ; si tu veux posséder de semblables vêtements, tu dois injurier ta mère.

L'oiseau alla la trouver, l'insulta et la tua. Il la dépeça, attacha sa dépouille autour de sa taille et revint vers son champ ; mais la tête pendante lui blessait les chevilles. Il s'arrêta dans un creux pour se reposer. Un oiseau le regarda, l'injuria à son tour et lui arracha les yeux.

Aveugle, il se dirigea vers un village voisin, il y prit les yeux d'un mouton que l'on venait de tuer. Voyant clair à nouveau, il aperçut une marmite où cuisait de la viande mais il se pencha trop au-dessus et ses nouveaux yeux tombèrent dedans. Il parvint à les retrouver mais eut beau les replacer dans ses orbites vides, il resta aveugle.

LE CRAPAUD ET LA MOUCHE

Une mouche et un petit crapaud partirent en voyage. En route, on leur donna du mil. Pendant que le crapaud l'écrasait, il dit à la mouche : « Tu as de la farine sur le front. » Elle tenta de l'enlever mais son cou se brisa ; le crapaud voulut se moquer d'elle mais son ventre éclata.

Ces contes ont été recueillis par un des auteurs (J. P. L.), en 1937, à Maroua, centre d'une importante principauté peule du Cameroun septentrional. Les informateurs furent trois élèves de l'école française de Maroua et un Moundang de Kélé. Les titres des contes leur ont été donnés par les auteurs qui, d'autre part, se sont efforcés de respecter le « style » des récitants. Ils sont dits mba *en dialecte toupouri.*

AH ! OUBLIER...

Ah ! oublier tous ces mensonges comme les plaies des terrains vagues de banlieue,

Toutes ces trahisons, toutes ces explosions et toute cette mort dans l'âme

— C'est le silence des villes détruites là-bas en la blanche Russie —

Toutes ces espérances rasées ras en moi — seule une fille cheveux fous promise au viol.

En la pure douceur de ce printemps, en la douceur si bleue de ce printemps

Ah ! rêver de jeunes filles là-bas comme on rêve à de pures fleurs

Dans le vert horrible de la forêt. Dans la ténèbre de la forêt vierge

Croire qu'il y a des yeux de printemps, yeux de lumière et qui s'étonnent

Comme la clairière au matin devant le Soleil, son champion.

Croire qu'il y a des mains plus calmes que des palmes et plus douces qu'une berceuse somono

— Mains douces à bercer mon cœur, ô palmes sur ma peine et mon sommeil.

Je vous salue, stipe lisse élancé, front hautain par
dessus la brousse,

O lèvres noires et pour les seuls alizés, vos frères au
soir du chœur aérien.

Oh ! entendre sa voix lente et profonde comme un
bourdon de bronze mais si lointain !

Et son cœur bat à la hauteur du mien et son rythme
est celui des tabalas

Ah ! croire qu'il y a cette jeune fille qui m'attend au
port à chaque courrier

Et qui espère mon visage dans la floraison des
mouchoirs.

En la pure douceur de ce printemps croire qu'elle
m'attend la vierge de soie noire.

LÉOPOLD SEDAR SENGHOR.

AMÉRIQUE

BRÉSIL

CHANSON

La petite mulâtresse du Brésil
Est une douce manne céleste
Un petit fruit tout sucré
Un fruit savoureux de cambuca.

Elle est un plat appétissant
Meilleur que celui qu'on appelle vatapa.
Elle est un exquis nectar
Et comme il n'y en a pas.

Elle est un mets délicat
On dirait de l'igname et du miel
Elle est un morceau agréable
Aussi bon que le fruit de la passiflore.

(Souza-e-Silva. Nova collecçao de hymnos, cançôes e lundus. Rio de Janeiro, 1878. Trad. Santa Anna Nery. Paris, 1889).

CHANSON DE MULATINHA

Où allez-vous, Pereira de Moraes ?
Si vous partez, ne reviendrez plus:
Petites mulâtresses n'ont qu'à pousser soupirs
N'ont qu'à parler tout bas pour faire parler
Qu'à mettre leur peigne pour se faire la raie
Qu'à se moquer des rivales diablesses
Qu'à mettre empois à leurs jupons plissés
Pour que, si vous y allez, vous ne reveniez plus.

Bavardes petites mulâtresses
Reniées par le diable
M'ont volé mon argent.
M'ont laissé fracassé.

Ah ! mon Dieu !
Ah ! mon Dieu !
Ces petites mulâtresses
Sont ma perdition.

(Traduit d'après Santa Anna Nery. Folklore Brésilien. Paris, 1889).

HYMNE

Mon saint Benoît est un saint des noirs; il boit de l'eau-de-vie douce; il ronfle dans sa poitrine.

Mon saint Benoît n'a plus de tonsure: il a une nappe, venue de Lisbonne.

Mon saint Benoît, je viens vous demander, pour l'amour de Dieu, de jouer du cucumbi.

Mon saint Benoît, c'est de la mer que tu es venu; tu es arrivé le dimanche; quel miracle as-tu fait !

Feu de la terre, feu de la mer; notre reine nous aidera.

Dépêchons, dépêchons, marchand de tabac; notre reine a beaucoup d'argent.

(Saint Benoit, patron des noirs du Brésil. Sta Anna Nery, p. 48).

ANTILLES

ADIEU FOULARD

Ja Capitaine a commandé
« Tout l'monde z'en haut pour 'pareiller »
Toutes voiles larguées, tribord brassé
Pilote z'à bord et tout paré.

Adieu Doudou, chère Lutima
Adieu pays de mon z'amour
Moi je pars, cœur gros comme ça
Adieu ! adieu ! c'est pour toujours !

....

C'bâtiment-là qu'est dans la rade
Va mener mon doudou à moi
Mon amant qui s'en va partir
Hélas ! jamais ne reviendra !

Adieu foulard ! Adieu madras !
Adieu grains d'or et colliers-sous !
Doudou à moi il est parti
Hélas ! Hélas ! c'est pour toujours !

(Complainte créole de la Martinique. Adaptation française de P. G.)

ÉTATS-UNIS

SPIRITUALS

DESCENDS, MOISE

Descends, Moïse
En bas, en Egypte
Dis au vieux Pharaon
De laisser aller mon peuple.

Quand Israël était en Egypte
Laisse aller mon peuple
Opprimé à n'y plus tenir
Laisse aller mon peuple.

Descends, Moïse
En bas, en Egypte
Dis au vieux Pharaon:
« Laisse aller mon peuple. »

« Ainsi m'a parlé le Seigneur » dit hardiment Moïse
« Laisse aller mon peuple;
« Sinon je frapperai tes premiers-nés
« Laisse aller mon peuple.

« Plus de labeur dans l'esclavage,
« Laisse aller mon peuple
« Qu'ils partent avec leur butin,
« Laisse aller mon peuple. »

Le Seigneur dit à Moïse quoi faire
Laisse aller mon peuple
Pour guider les enfants d'Israël
Laisse aller mon peuple.

Descends, Moïse
En bas, en Egypte
Dis au vieux Pharaon:
« Laisse aller mon peuple ! »

FLEUVE PROFOND

Fleuve profond, ma patrie est sur l'autre rive du Jourdain,

Fleuve profond, mon Dieu ; je veux traverser jusqu'à nos tentes.

O mes enfants ! Ne voulez-vous pas aller au banquet de la bonne parole,

Cette terre promise, cette terre où tout n'est que paix ?

Fleuve profond, ma patrie est sur l'autre rive du Jourdain,

Fleuve profond, mon Dieu ; je veux traverser jusqu'à nos tentes.

SAUVE-TOI

Sauve-toi, sauve-toi, sauve-toi vers Jésus,
Sauve-toi, sauve-toi dans ton pays,
Je n'ferai pas long feu ici.

Le Seigneur, Il m'appelle,
Il m'appelle avec son tonnerre,
Sa trompette sonne dedans mon âme,
Je n'ferai pas long feu ici.

Sauve-toi, sauve-toi, sauve-toi vers Jésus,
Sauve-toi, sauve-toi dans ton pays,
Je n'ferai pas long feu ici.

Les arbres verts de se coucher,
Le pov' pécheur d'être tout tremblant
Sa trompette sonne dedans mon âme
Je n'ferai pas long feu ici.

Sauve-toi, sauve-toi, sauve-toi vers Jésus,
Sauve-toi, sauve-toi dans ton pays,
Je n'ferai pas long feu ici.

OH ! MARIE PIEURE PAS !

Oh Marie, pieure pas, gémis pas,
Oh Marie, pieure pas, gémis pas,
L'armée du Pharaon a' s'est noyée,
Oh Marie, pieure pas.

Un de ces matins, beaux et clairs,
Prends mes ailes et fends les airs,
L'armée du Pharaon a' s'est noyée,
Oh Marie, pieure pas.

Un de ces matins, sur les cinq heures,
Ce vieux monde va basculer,
L'armée du Pharaon a' s'est noyée,
Oh Marie, pieure pas.

Sais pas pourquoi mammy veut pas partir d'ici,
Ce vieux monde n'a pas été gentil pour elle,
L'armée du Pharaon a' s'est noyée,
Oh Marie, pieure pas.

Oh Marie, pieure pas, gémis pas,
Oh Marie, pieure pas, gémis pas,
L'armée du Pharaon a' s'est noyée,
Oh Marie, pieure pas.

(Adaptés par Odette de Mourgues).

L'origine des spirituals est très discutée car il est difficile de déterminer la part qui revient aux hymnes méthodistes enseignés par les blancs à leurs premiers esclaves noirs et à la tradition africaine de la musique nègre. Quoiqu'il en soit, sous le couvert des versets de la Bible, les nègres, dans les spirituals, ont chanté les malheurs de leur esclavage et leur désir d'un monde meilleur. Des compositeurs de talent et de grands artistes, comme Marian Anderson et Paul Robeson ont fait connaître au monde entier ces « spirituals », qui sont considérés depuis près d'un siècle comme le plus riche apport des nègres à la culture américaine.

SERMON POPULAIRE

La Foi, elle n'a pas d'yeux, mais de grandes jambes
Mais prenez la lorgnette de la Foi
Et regardez dans la chambre d'en haut
Quand vous êtes seul à seul
Que votre cœur est embrasé, hein !
Que le sang bondit dans vos veines
Comme les monstres d'acier sur les rails
Regardez dans la chambre d'en haut, hein !
Nous remarquons à la table du souper,
Comme il posait Ses yeux sur Ses amis, hein !
Ses yeux ruisselants de larmes, hein ! Il dit:

« Mon âme est triste jusqu'à la mort, hein !
« Car cette nuit, hein !
« L'un de vous me trahira, hein !
« Ce ne sera pas un officier romain, hein !
« Ce ne sera pas un centurion, hein !
« Mais l'un d'entre vous,
« Que j'ai élu mon ami du cœur
« Qui trempe son pain dans mon assiette, me trahira ! »
Je veux tirer une parabole.
Je vois Jésus
Laissant le ciel avec toute Sa splendeur
Se dévêtant de Son honneur incomparable
Abandonnant le sceptre des univers tournoyants
Revêtant la vêture de l'espèce humaine
Venant au monde pour sauver Ses amis.
Deux milles ans s'en sont allés sur leurs chevilles rouillées
Mais avec l'œil de la Foi, je peux aller Le voir
Nous regardant du haut de Sa tour sublime
Je peux L'entendre quand Il marche par les rues dorées,
Je peux les entendre sonner sous Ses pas,

Sol-mi, sol-do.
Sol-mi, sol-do.
Je l'entends s'avancer sur la lisière du néant
Clamant Je suis la Voie
La Vérité et la Lumière.
Hein !
Dieu Tout-Puissant !
Je Le vois saisir à la gorge
Le train-train bien ordonné de la miséricorde
Je vois les royaumes s'écrouler, tomber en miettes
Tandis que les archanges contiennent les vents aux quatre coins du ciel.

Je Le vois arriver sur cette terre
Et marcher dans les rues trente-trois ans
Ooohhhh... !
Je Le vois marcher au bord du Lac de Galilée avec Ses disciples
Et de Ses lèvres sortent ces paroles :
« Passons de l'autre côté. »
Dieu Tout-Puissant !
Ils montèrent dans la barque
Avec z'avirons fichés en poupe
Voiles déployées dans la brise du soir
Et le navire maintenant voguait
Comme il atteignait le milieu du lac
Jésus dormait sur un coussin à l'arrière de la barque
Et les forces qui ébranlent la nature se troublèrent
Et les vents déchaînés fouettèrent les sommets des tours de l'Occident

Et s'abattirent sur le Lac de Galilée
Et s'engloutirent sous le galop des vagues
Et les crêtes écumeuses mobilisées comme une armée
S'élancèrent comme des soldats partant pour le combat
Et le zig-zag de l'éclair
Darda sa langue de feu
Et les nuages éperdus
Trempèrent leurs ailes dans les sillons de l'abîme
Et creusèrent les eaux comme un soc de charrue

Et firent face au choc des vagues assaillantes
Et le fracas effrayant de la foudre — il éclatait dans
les nuées
Et le bateau se mit à tanguer et rouler
Dieu Tout-Puissant !
Et un des disciples appela Jésus :
« Maître ! ne vois-tu pas que nous périssons ! »
Et Il se leva
Et c'était au plus fort de l'orage
Et les éclairs jouaient sur Sa robe comme Il était
debout à la proue de la barque
Et Il posa Son pied sur le cou de la tempête
Et s'adressa aux vents mugissants
Et la mer retomba à Ses pieds comme une dalle de
marbre
Et les tonnerres rentrèrent dans leur caverne
Alors Il s'installa sur le rebord du navire
Et prit les grappins de Sa puissance
Et souleva les flots sur Son giron
Et berça les vents dans Ses bras
Et dit : « Soyez en paix. »

. . . .

Et la Bible dit qu'il y eut une accalmie.

(« Jonah's Gourd vine » - Zora Neole Hurston. Adapté par Odette de Mourgues).

CHANT POPULAIRE

Le blé nous semons,
Maïs on nous donne ;
Le pain nous cuisons,
La croûte on nous donne ;
Farine passons,
Le son on nous donne ;
La viande apprêtons,
La peau on nous donne ;
Et voilà comment
On nous met dedans ;
Le pot écrémons
Et le reste on nous donne,
Avec : « Bien assez bon pour un nègre ! »

(Adapté par Odette de Mourgues).

BLUES

BLUES DE LA SILICOSE

Eh bien, silicose (1), tu as fait de moi un beau déchet d'humanité,
Dis donc, silicose, tu as fait de moi un beau déchet d'humanité,
Tu m'as volé mon droit de vivre et m'voilà crevé tant que ça peut !

Et je pioche dans ce tunnel, gagnant pas plus de dix ronds par jour,
Je pioche dans ce tunnel, gagnant pas plus de dix ronds par jour,
J'savais pas que je creusais ma tombe, la silicose me rongeant les poumons.

Oh ! maman, maman, maman, rafraîchis ma tête fiévreuse,
Dis maman, maman, maman, rafraîchis ma tête fiévreuse,
Je vais aller voir mon Jésus, Dieu sait que j'vais bientôt mourir.

Si tu vois mes copains, si tu vois mes amis,
Si tu vois mes copains, dis-y qu'ils pleurent pas sur moi,
Parce que je vais monter là-haut, c'est pas la peine d'pleurer.

JOSHUA WHITE.

(1) Maladie professionnelle des terrassiers de fond.

BLUES DES TEMPS DIFFICILES

J'ai jamais vu encore temps aussi durs,
Je vous le dis, jamais temps aussi durs,
Les loups toujours rôdent à ma porte.

Ils hurlent toute la nuit et gémissent jusqu'au point du jour.
Hurlent toute la nuit et gémissent jusqu'au point du jour.
On croirait qui savent que mon homme est parti.

Pas mèche que j'aille à l'épicerie,
Pas mèche que j'aille à l'épicerie,
Je n'ai pas d'argent et on me fait plus crédit.

Vous voudriez pas, quelqu'un, aller me chercher mon homme,
Vous voudriez pas, quelqu'un, aller me chercher mon homme,
Dites-lui qu'je suis fauchée, qu'j'ai faim et sans personne au monde.

Ida Cox. (Disque Vocallon 05.293). Adaptés par Odette de Mourgues.

Les « blues », chants populaires nègres, se caractérisent, comme chacun le sait, par une mélancolie désabusée sur les thèmes banals de la malchance, de la dureté des temps et de l'amour non partagé. Alors que les « spirituals » sont faits pour être chantés par un chœur de plusieurs personnes, les « blues » sont chantés par un seul chanteur qui exprime son état d'âme personnel. L'influence des « blues » sur le jazz américain est bien connue et cette influence s'est même faite sentir dans le développement de la musique « sérieuse » des blancs.

POEMES

A L'HEURE DES CHANDELLES

Quand je rent'e des champs ap'ès tout un jou' d'boulot,
C'est mé'veilleux d'trouver l'souper qu'est en t'ain d'cuire,
Et c'est chic de r'nifler le café qui débo'de d'la caf'tière;
Et c'est chic de voi' le fricot g'essiller et me faire d'l'œil.

Mais quand l'souper est fini, que tout est débahassé,
Alors les bon'heur's qui suiv' sont les plus douces d'la jouhnée.
Quand j'commence ma pip' de maïs et qu'la fumée tire en première,
La vieille me dit: « J'crois bien, Ike, qu'c'est l'heu' d'allumer. »

Alors les gosses grimpent dans mes jambes et s'mettent tous à dire:
« Dis papa, c'est l'moment d'faire des ombres su' le mur. »
Alors j'mets mes mains l'une su' l'autre — tous les papas savent faire ça.
Les p'tits s'blotissent cont' moi et je me mets à raconter:

« D'abord voilà Jeannot Lapin; voyez pas com' il bouge les oreilles ?

Et ça, ça doit être un bouhicot — com' il a l'air innocent !

Ça c'est le vieux cygne noir qui nage — comme son cou est fohmidable !

Qui est c'bonhomme qui s'amène ? Ma pahole, c'est l'vieux chien Trey. »

Et j'continue com' ça, tâchant de les contenter d'mon mieux,

Puis j'rugis: « Gahe à vous, ça c'est le C'oquemitaine ! »

Et il courent s'cacher l'bout du nez; ils n'ont pas peur; ils font semblant.

Mais le jeu peut pas finir pour d'bon sans Môssieu l'C'oquemitaine.

Alors je prends un peu mon banjo, et j't'leur joue un p'tit air;

Si vous les voyiez am'ner leur frimousse tout d'suite pou' venir écouter.

Puis la femme dit: « C'est bien d'papa d'vous faire peur com' ça !

Allez, filez au lit, laissez-le; dites vos prières et dites bonsoir ! »

PAUL-LAURENCE DUNBAR.

(Traduit par Odette de Mourgues).

Paul-Laurence Dunbar (1872-1906). — Le premier grand poète nègre. Né à Dayton (Ohio), commence à écrire des vers lorsqu'il est encore à l'école. Garçon d'ascenseur faute de pouvoir aller à l'Université, il compose et publie ses premiers recueils de poèmes en 1891 et 1893 et devient très rapidement une des grandes figures littéraires de l'Amérique. Il meurt à 34 ans, en pleine gloire, dans les fièvres du travail, de la maladie et des tragédies domestiques.

LE NEGRE PARLE DES FLEUVES

J'ai connu des fleuves ;

J'ai connu des fleuves vieux comme le monde, plus anciens que le flux du sang de l'homme dans les veines de l'homme.

Mon âme est aussi profonde que les fleuves.

Je me suis baigné dans l'Euphrate, à l'enfance des aurores.

J'ai construit ma hutte au bord du Congo et il a bercé mon sommeil.

J'ai regardé le Nil et j'ai bâti les pyramides qui le dominent.

J'ai entendu chanter le Mississipi lorsque Abe Lincoln descendit en Nouvelle-Orléans, et j'ai vu ses eaux limoneuses s'allumer d'or dans le couchant.

J'ai connu des fleuves

Des fleuves anciens, ténébreux.

Mon âme est aussi profonde que les fleuves.

LANGSTON HUGHES.

(Traduit par Odette de Mourgues).

J'SUIS EN TRAIN DE FAIRE UNE ROUTE...

J'suis en train de faire une route,
De faire une route à travers la palmeraie
Pour que lumière et civilisation y passent,
De faire une route pour que les vieux blancs riches
y passent dans leurs grosses bagnoles,

Me plantant là à peiner.

Les gens riches roulent.
J'peux bien les regarder rouler,
J'n'avais jamais vu de gens si chics rouler auparavant.

Hep ! mon pote,

Reluque-moi;

J'suis en train de faire une route.

LANGSTON HUGHES.

(Traduit par Léopold Sedar Senghor).

CHANT DE LYNCH

Tirez à la corde !
Tirez haut !
Vivent les blancs
Et crèvent les nègres !

Tirez, les gars
Avec un cri sanglant
Pendant que tournoie le nègre
Et crèvent les blancs !

Crèvent les blancs ?
Que dites-vous
Crèvent les blancs ?

Le corps du nègre
Toujours
Dit:

PAS MOI.

LANGSTON HUGHES.

(Traduit par Léopold Sedar Senghor).

CHANT POUR UNE BLANCHISSEUSE NEGRE

O blanchisseuse,
Jusqu'au coude dans la mousse blanche,
L'âme blanchie de frais,
Vêtements blanchis de frais,
J'ai plus d'un chant à te chanter,
Si seulement je trouvais les paroles.

Etait-ce quatre heures ou six heures par un après-midi d'hiver, que je t'ai vu tordre la dernière chemise dans la cuisine de Mademoiselle Blanche la Madame ? Etait-ce quatre heures ou six heures ? Je ne me souviens pas.

Mais je sais qu'à sept heures un matin de printemps tu étais dans Vermont Street un paquet sous le bras t'en allant faire la lessive.

Et je sais que je t'ai vue dans le métro de New-York, tard dans la soirée, revenant de faire une lessive.
Oui, je te connais, blanchisseuse.

Je sais que tu envoies tes enfants à l'école et au lycée et même à la Faculté.

Je sais que tu travailles pour aider ton homme quand les temps sont durs.

Je sais que tu as sorti ta maison d'une lessiveuse et que tu l'appelles foyer.

Et que tu bâtis des églises avec ta mousse de savon pour le service du Très-Haut.

Je t'ai vu chanter, blanchisseuse. Dehors dans le jardin de derrière sous les pommiers, tu chantais, suspendant le linge blanc sur de longues cordes en plein soleil.

Je t'ai vu chanter à l'église le dimanche matin, louant ton Jésus de ce qu'un jour tu serais assise à la droite du Fils de Dieu, oubliant à jamais que tu fûs blanchisseuse.

Et alors ton dos douloureux et les paquets de linge
auront disparu de ton souvenir.

Oui je t'ai vu chanter.

Aussi, pour toi,
Blanchisseuse qui chante,
Pour vous qui chantez,
Petite femme brune,
Robuste femme noire,
Grande femme jaune,
Les bras dans la mousse blanche,
L'âme blanchie de frais,
Vêtements blanchis de frais,
Pour vous, j'ai
Maintes chansons à chanter
Si seulement je trouvais les paroles.

LANGSTON HUGHES.

(Traduit par Odette de Mourgues).

Langston Hugues, né en 1902. — C'est le plus connu des écrivains nègres appartenant à la nouvelle école littéraire nègre. Sa vie et son œuvre sont toutes deux marquées du sceau de l'aventure, de la variété et de la plénitude. Né à Joplin (Missouri), il connaît une enfance vagabonde à travers l'Amérique. Il passe comme un éclair à l'Université de Columbia, s'embarque sur un cargo et au hasard de ses divers métiers, portier, cuisinier, employé de bureau, découvre l'Afrique, l'Asie, l'Europe, trouve le temps de compléter ses études universitaires à Lincoln University, d'être en Espagne pendant la guerre civile et de cumuler une connaissance approfondie de la Russie et des cabarets montmartrois. Son œuvre est aussi riche que sa vie : poèmes, romans, nouvelles, pièces de théâtre, essais, etc., il n'a sans doute pas encore dit son dernier mot.

BERCEUSE

Ecoute —
La lune va murmurant:
« Bébé,
Mon bébé,
Mon beau bébé noir. »

La lune va te murmurant:
« Viens et prends-moi, bébé.
Caresse-moi de tes doigts menus.
Embrasse-moi de tes lèvres douces, sombres.
J'étais faite pour un être comme toi, bébé. »

Ecoute —
Le vent va murmurant:
« Bébé,
Mon bébé,
Bébé de ma chair brune. »

Le vent va te murmurant:
« Je veux aller par l'univers, bébé.
Je veux cueillir des parfums,
Je veux tisser un vêtement d'étranges accords.
Je veux tout t'apporter, bébé. »

Ecoute —
La nuit tout entière va murmurant:
« Bébé,
Mon bébé,
Mon bébé bien à moi. »

La nuit tout entière va te murmurant:
« Tu es un des nôtres, bébé.
Toi aussi tu es sombre et mystérieux.
Nous sommes frères, bébé. »

La nuit... le vent... la nuit
Murmure... bébé...
Murmure ta berceuse.

FRANK MARSHALL DAVIS

(Traduit par Léopold Sedar Senghor).

PAS D'IMAGES

Elle ne connaît pas
Sa beauté.
Elle croit que son corps foncé
N'a pas d'éclat.

Si elle pouvait danser
Nue,
Sous les palmiers,
Et voir son reflet dans le fleuve,
Elle saurait.

Mais il n'y a pas de palmiers
Dans la rue,
Et l'eau de la vaisselle ne renvoie pas d'image.

WARING CUNEY.

(Traduit par Odette de Mourgues).

Waring Cuney. — Né en 1906 à Washington, est à la fois poète et musicien. Son poème « Pas d'images » lui a valu un premier prix dans un concours de poésie en 1926.

MEMPHIS BLUES

Ninive, Tyr,
Babylone —
Reste pas grand chose
de l'une ni de l'autre
Toutes ces cités,
Cendres et rouille.
Le vent chante des rondes
A travers leur poussière.
Y avait une autre Memphis
Dans les jours anciens,
Détruite
De mille manières...
Cette Memphis que voici,
Elle peut passer —
Les flots peuvent l'entraîner,
L'ouragan souffler,
Le Mississipi l'emporter
Vers la mer —
Comme l'autre Memphis dans
L'Histoire.

STERLING BROWN.

(Traduit par Léopold Sedar Senghor).

Sterling A. Brown. — Né en 1901, à Washington, professeur d'université, conférencier, spécialiste des questions nègres, il a publié de nombreux poèmes et essais critiques.

LE POÈME PULVÉRISÉ

Ne laisse pas le soin de gouverner ton cœur à ces tendresses parentes de l'automne auquel elles empruntent sa placide allure et son affable agonie. L'œil est précoce à se plisser. La souffrance connaît peu de mots. Préfère te coucher sans fardeau : tu rêveras du lendemain et ton lit te sera léger. Tu rêveras que ta maison n'a plus de vitres. Tu es impatient de t'unir au vent, au vent qui parcourt une année en une nuit. D'autres chanteront l'incorporation mélodieuse, les chairs qui ne personnifient plus que la sorcellerie du sablier. Tu condamneras la gratitude qui se répète. Plus tard, on t'identifiera à quelque géant désagrégé, seigneur de l'impossible.

Pourtant.

Tu n'as fait qu'augmenter le poids de ta nuit. Tu es retourné à la pêche aux murailles, à la canicule sans été. Tu es furieux contre

ton amour, au centre d'une entente qui s'affole. Songe à la maison parfaite que tu ne verras jamais monter. A quand la récolte de l'abîme ? Mais tu as crevé les yeux du lion. Tu crois voir passer la Beauté au-dessus des lavandes noires...

Qu'est-ce qui t'a hissé, une fois encore, un peu plus haut, sans te convaincre ?

Il n'y a pas de siège pur.

Septembre 1945.

RENÉ CHAR.

NOTES

PIRANESE

Prisons métaphysiques, escaliers du vertige. Ce monde est fermé : il n'y aura pas d'évasion. Roues, chevalets, cordages à l'infini ne sont destinés qu'aux « tortures par l'Espérance ».

APOCALYPSE DE SAN SEVER

Chute des corps sans fierté, dans un ciel vide. A Lucifer et son cortège échoient les belles couleurs.

PAOLO UCELLO

Le vol des oiseaux enclos dans le cristal.

MANTEGNA

Pétrifié par la douleur.

BRACELLI

Réduites à l'automate, toutes les âmes sont à tiroirs.

LE TINTORET

Ici s'organisent des fêtes de satin et de verre qui sont à l'image des nébuleuses.

JEROME BOSCH

L'insolence de l'imaginaire le dispute à celle du réel et l'impertinence de l'un n'a d'égale que la résistance de l'autre.

GRUNEWALD

Plumes de pierre, larmes de plomb.
Déchiré à toutes les ronces ; au vent de l'aube.

LE GRAVEUR HERCULE SEGHERS

Ramène toute matière à l'argile originelle : le livre, le crâne, le cheval. Prend le paysage au filet, les jours d'éclipse.

J'ai vu des Dolomites à la dérive, dans un océan de boue...

Avant le chaos.

NICOLAS POUSSIN

La plus simple existence, la vie la plus humble, c'est encore de l'histoire. L'écuelle brisée par Diogène s'égale au fronton du temple et le considérable laurier participe aux funérailles de Phocion.

LOS CAPRICIOS

Une raison assez vaste pour contenir aussi *l'irrationnel.*

LE CLAVECIN DU PÈRE CASTEL

Enchantement moderne *de Diderot devant l'objet inventé par Castel : un clavecin oculaire à rubans multicolores pouvant exécuter des accords colorés.*

ORIGINALITÉ DE DELACROIX

Elle consiste dans le développement lyrique de cette observation : un objet éclairé ne montre sa propre couleur qu'autour du point lumineux, tout le reste est reflet.

IMITATION DE LA CHINE

Collections chinoises du Musée de Boston.

La ligne la plus belle sera interrompue —

s'évanouira — de préférence au leurre d'un remplissage destiné à se concilier un trop facile contemplateur.

L'esprit du peintre : la forme même.

Eternité de l'éphémère. La brise qui tremble à la pointe d'une feuille, c'est notre vie.

PIERO DE COSIMO

Les chasses. Metropolitan Museum.

. . Le feu est enfermé au creux de l'arbre. Mille étreintes de centaures losangeront la plaine, arrondiront la forêt. Comme les oiseaux de notre sang volent bas !

Homme-animal, royal batracien, tes attitudes ressemblent à celles du crapaud, issu des eaux et voué à la Terre.

DISTANCES DU VINCI

Nervures d'une feuille. . . arêtes d'un poisson? — Ambiguïté de notre paysage. La symétrie s'efface et revient ; l'inextricable fait place aux jeux de la volonté, aux travaux du hasard.

PIERO DE LA FRANCESCA

L'ombre et la lumière se partagent les cinq pointes de la pyramide.

VUE DE TOLÈDE

L'espace au-dessus de la ville est pareil à une peau d'animal, retournée. Les plaies, les déchirures, laissent apparaître, avec parcimonie, le bleu illusoire du ciel.

MASCAGNO

Le festin des moines, au Musée de Springfield.

Tels des flambeaux, s'exténuant dans l'air raréfié, ils servent un repas pour personne, sous des voûtes insensées.

L'AVERTISSEMENT

New-York, 1945. Feuilletant un album de reproductions, arrivé de France.

Prendre garde à ceux qui veulent vous convaincre à la manière d'une massue.

VÉNUS ET LE JOUEUR DE LUTH

Métropolitan Museum.

L'amour, la musique, et l'automne.

Avec Titien s'ouvre pour la peinture le cycle des humaines saisons ; loin des interdictions rituelles, du cilice édifiant. Bon compagnon de l'Arétin, il accepte le monde, et pour un instant, le délivre.

ANDRÉ MASSON.

LA FUITE

Poème Dramatique en quatre actes et un épilogue

PREMIER ACTE

La scène représente un intérieur, une table au milieu.

SCENE PREMIERE

Le Père, La Mère, La Fille

Le Père

La lampe s'est éteinte une tache rongeait l'obscurité
elle respirait encore la lumière
l'obscurité n'était plus nette précise lucide mais sale
et ruinée
une plaie boursouflée de l'injure faite au langage
et dans la mauvaise substance d'un feu froid bleui
aux bords des robes dansantes
des cercles luisants déformés par la constante rumination du grouillement
je me souviens — dans cette lumière coagulée mêlée
à la globulaire teinte étrangère à ce que l'on connaît
je me souviens qu'alors en sautant par-dessus les ruisseaux d'air pour ne pas toucher des pieds la mouvante éclaboussure
et aérien soigneux translucide vint mon ami Karmok
— c'est ce nom curieux que prit sa drôlatique apparence et je ne le sais toujours pas pourquoi —
vint me visiter et tout en m'amusant par ses cabrioles
qui mettaient en jeu les particularités de sa conformation
m'incita à le suivre jusqu'au bout de son monde lacté
et riant

A peine étais-je né à la puissance des formes environnantes
et ne devais dépasser en années les premiers chiffres
deux peut-être trois
c'était de lui que je tirais toute la science de mon éblouissement

LA MÈRE

L'affection que nous donnons c'est nous qu'elle lie à l'être aimé
mais lui l'être aimé s'y complaît comme dans son élément coutumier
aussi la tendresse dont l'entourent les gestes invisibles de la douceur dépensée
la saveur saisonnière d'un fruit inventé
il la quitte pour chercher une amitié dont il serait maître
les appels ne manquent pas au trot au galop des aventures
qui vous ravissent l'âme dans le fol enchantement des dangers que l'on court

LE PÈRE

Il y a un ciel velouté des enfants il est caché à la prudence de nos fondements
une frénésie sans nom une ivresse de promesses s'y dépose comme une poussière de peur
où les enfants ont placé leur sommeil secret et cruel
le sommeil du meurtre l'innocence du sang

LA FILLE

Mais il n'y a pas de mal à cela c'est leur innocence qui parle

LA MÈRE

Dès que les premiers pas de l'œuvre balbutiante eussent accompli le circuit qui va de la fleur à la voix
vous pouvez en être sûr des raisons criminelles vous ont déjà volé votre enfant
volé le sang la part de votre sang
et même s'il reste près de vous l'appel qui ouvre en lui le vide d'une tenace promesse
dirige ses gestes sonne dans sa voix
il est absent pendant la présence ainsi présent jusqu'au suprême ravissement

LE PÈRE

Peut-être est-ce déjà le néant d'où il est né qui le rappelle ?

LA FILLE

Le jeu la vie l'ivresse n'ont pas les aiguilles de leurs signes tendus vers ce silence

LE PÈRE

Qui sait ? Si la promesse ne peut être tenue ?

LA FILLE

Aucune promesse faite par l'air ne peut mener ailleurs qu'au vide
tout au plus déchaîne-t-elle le vent

LE PÈRE

Quand la vie grandit l'oubli se définit et s'enracine en vous
c'est lui qui grandissant vous facilite la tâche de mourir
calmant le vent
quand l'heure venue tout coïncide aussi bien l'oubli de vos désirs insatisfaits
que la disparition de ces désirs dans un geste d'apaisement où se confondent existence et absence
c'est le patient travail du soutier de la nuit
je parle sans tristesse aucune je constate
qui pelletée après pelletée érige l'édifice d'une consumation toujours plus souterraine

LA MÈRE

Si elle n'était accompagnée de cet abandon progressif et de cette lente construction la mort serait insupportable
chaque mort broyerait le monde des vivants
aussi est-il donné que malgré la douleur naissances et morts se succèdent sans troubles profonds
sur la masse infinie de ceux qui les uns après les autres sont tenus sous l'éclairage violent de la joie

SCENE II

Le Père, La Mère, La Fille, Le Fils *entre*.

La Mère

Mon fils pourquoi cette tristesse nous parlions de ceux qui passent par le violent éclairage de la joie
d'où rayonne comme un couronnement une si forte vérité qu'elle emporte jusqu'aux visages de la détresse

Le Père

Mon fils, ne pouvons-nous rien pour toi ?

La Fille

Frère si je puis t'aider
rappelle-toi les heures de nos chants par la folie des sentiers
et le sang bouillonnant de nos courses perdues et du temps perdu à en retrouver le sens

Le Fils

Personne ne peut rien pour moi
la solution se trouve en moi-même mais elle n'est pas mûre
et je vous prie en pensant à l'affection que je vous porte
profonde et véritable de me laisser préparer en silence
les éléments de la lutte que je vais entreprendre
je sais qu'elle sera dure ni défaite ni victoire ne m'enchantent ni ne m'effraient d'avance
mais je dois être seul devant la lutte pour me vaincre et me conquérir

Le Père

Ce sont des paroles de dignité et de courage
j'approuve et respecte cette solitude peuplée de dimensions pour nous autres invisibles
où l'homme grandit lorsque resté en face de son image
même s'il doit en souffrir procède au rigoureux inventaire

La Mère

Mon fils je ne voudrais le voir souffrir

que désires-tu pour être heureux
je le ferai

LE FILS

Toi dont la tendresse m'est si chère
qu'à tout jamais elle me paraît irremplaçable
je ne voudrais te faire de mal
mais je vous dis à tous je ne sais pas encore ce que je veux
je ne sens qu'un appel informe une force de vent qui se lève
une odeur suave entre toutes et inconnue qui passe altière et encore passe
à une certaine distance de moi je ne saurais en préciser la direction ni le poids ou la matière
c'est une pensée douce et tenace et en même temps ce sont des griffes qui me tiennent
je suis le maître de cette pensée qui est à moi mais je me sens esclave de la force tentatrice qu'elle répand autour d'elle

LA FILLE

Veux-tu dire par là qu'il est fini le temps des boîtes à lézards ?

LA MÈRE

Fini le temps des figues volées ?

LA FILLE

Le temps des nages savantes et rapides ?

LE PÈRE

Celui des pipes de pommes de pin ?

LA FILLE

Les grands bateaux en bois de caisse ?

LA MÈRE

Celui des pêches miraculeuses ?

LE PÈRE

Et les oursins les bêtes curieuses ?

LA FILLE

Les pierres précieuses sur les plages ?

LA MÈRE

Les haltères, les canifs ?

LA FILLE

Et les mantes religieuses ?

LA MÈRE

Les fleurs rares en porcelaine ?

LA FILLE

Les détectives les inventions ?

LE PÈRE

La neige au goût aigu de lame ?

LA FILLE

Les langues secrètes et enivrantes ?

LA MÈRE

Les bagages des fous rires ?

LA FILLE

Les glissades sur les rampes ?

LE FILS

Fini fini
une porte fermée une porte ouverte
une page qu'on tourne
j'étais pris au piège de la joie
et j'ai joué la joie jusqu'à sa dernière chance
je n'ai perdu je n'ai gagné je suis le même

SCENE III

Brusque obscurité. Le visage seul du* RÉCITANT *apparaît éclairé.

LE RÉCITANT

Nous avons vu le père dès son plus jeune âge
appelé par cette voix qui de père en fils se perpétue à une cadence toujours plus rapide
et se précipite elle qui fut semence de vie
sur le fruit de cette vie et de semence en fruit
tout est désir qui s'enfonce et s'engouffre où donc mènera l'avalanche de cet enfer à double face
le fils est là au centre même de la destinée circulaire
et les destinées autour attentives à la génération centrale
s'y lient et sont prêtes à la suivre
mais elle au centre est aveugle et impuissante au plaisir comme à la douleur
collée à la terre à l'écorce à la pierre
elle colle sa peau ennemie à l'eau de taffetas à la satinée fraîcheur du sable de nuit
cependant coulez galets des alluvions secs par les déchirants étés grattés dans la faim de la terre
baves australes aux commissures fatiguées des horizons
et toi cristal du nord dressé dans l'incandescence coupante et anguleuse de l'œil
et la sévérité du jugement
tu fixes l'acide d'un réveil profondément ancré dans les couches de l'être
qui dépassant le corps et le matin enveloppant
voudrait d'un coup de lance se hausser jusqu'à la cruauté de voir autour de lui avec délice
se tordre la douleur et la veule lamentation des gens à peine éveillés à la solitude de terre

Mais le voilà s'essayant à l'école des jeux
touchant d'un doigt rapide ce qui déjà mûri s'offre tout naturellement
je le vois aux premières angoisses de la découverte
et maintenant il rentre d'un court voyage
comme si devant lui la mer immense déployée
il la touchait du bout du doigt pour savoir combien vaste est l'existence
le temps passe
et tant qu'on y pense le temps passe

(*il disparaît*)

SCENE IV

Lumière. Autour de la table sont assis

LE PÈRE, LA MÈRE, LE FILS, LA FILLE

LE PÈRE

Nous voilà encore une fois assis autour de la table moi sur la même chaise tournée au nord et de chaque point du globe une vie canalise vers le feu central ce qu'elle a pu y trouver
placée comme elle fut dans la capacité de ramasser
de rejeter de croire et reconnaître les données de la terre

Nous voilà encore une fois réunis après des temps mauvais ou bons et chaque journée il faut l'admettre a eu son jour et sa nuit
et la nuit ne fut que nuit nuit opaque soit dans l'inconscience du temps soit dans la lutte par la boue des heures pour atteindre les claires vigueurs des mouvements premiers
maintenant nous voilà encore une fois réunis ne pensons qu'au jour de ces jours
qui était jeu et légère parole détachée de la chair de la vie
laissons la nuit lourde s'enfoncer et fertiliser la terre
puisque c'est d'elle qu'est engendrée la richesse presque musicale de l'espèce
fêtons ces jours qui nous ont ouvert la carlingue de la joie
et nous ont montré l'infinie variété de lumières
comme des plantes explosives et des lieux inflammatoires où l'exaltation venue soit par les yeux ou le toucher ou l'ouïe
confondait l'indivisible individu dans la totalité oublieuse de soi-même

Bien que le sentiment y soit essayons de nous tenir à la surface lisse fine membrane d'air de la joie
et en retenant nos souffles contemplons la promesse à la mesure des souvenirs
sachant qu'entre la tristesse le désespoir d'un côté et la joie de l'autre la différence n'est peut-être pas aussi grande que les mots qui les déplacent
que nécessairement liées elles s'engendrent réciproquement

en se haussant chaque fois l'une sur les épaules de l'autre pour toujours dédaigner ce qui est resté en arrière

Je puis dire pourtant que arrivé à une certaine hauteur qui est donnée à chacun
si ce n'est pas lui qui se l'est comptée selon le pouvoir de l'abstinence
ou la vanité des plaisirs qu'il a éprouvés à l'âge de demesure
arrivé à l'âge de cette lenteur il ne regarde plus que derrière lui
chaque fait encastré dans le diamant de cette bouteille
où des forçats font entrer les navires immobiles coupés du mouvement précédent et de celui à venir
et figés dans l'immortalité d'un sourire de pierre

LE FILS (*avec une certaine violence, se levant*).

Pourquoi retenir mes pas tendus vers la recherche musclée de ce qu'aucun de vous n'a encore vu ni connu
comme le vent qui s'engouffre dans l'impasse des roseaux
vous n'avez manqué de la violence initiale et de l'impétueuse clarté
et je ne dis pas qu'elles ne furent encore plus fortes et qu'elles n'allèrent plus loin que celles qui vous ont précédées
mais le temps ne serait-il pas venu pour moi dont la vie ne pèse pas lourd sur les épaules
de franchir même en la risquant ce qui nous blesse et nous ronge du connu
pourquoi ne pas permettre d'essayer et de jouer la ferveur qui m'y pousse ?

LA MÈRE

Depuis que le monde est monde et la chair détachée de la chair
la douleur a frappé ce que fut la joie de donner
ce que l'on croit être don de soi-même et pure générosité puisque tout enfantement fut marqué de la couronne de douleur
n'a été que joie et pure exaltation aussi faut-il qu'on les paye
car la chair détachée de la chair s'en va vers d'autre chair
et l'enfant court les bras tendus en avant vers le monde

tandis que la mère court sur les traces de l'enfant tâchant de le ramener à elle
ainsi le sort est toujours absence et pleurs

Dans le jeu subtil de donner et de prendre
il y a aussi le refus et même le plaisir il faut qu'il tombe à l'insu de tout le monde
et qu'il soit secret sans cela on ne peut le supporter

LE FILS

C'est affreux de se savoir la cause de tant de douleur
pourquoi aussi faut-il que lorsque je fus mis au monde
ce soit moi et non pas un autre
mieux aurait valu ne pas être
et aujourd'hui encore il n'y a que deux issues — la mort ou la fuite —
alors comment pourrais-je supporter de me savoir l'objet et le sujet à la fois de la désolation
moi dont toute pensée n'est que reconnaissance et amour

LE PÈRE

C'est ce jour de déchirement dont je savais qu'il devait venir
que j'aurais voulu voir le monde entier s'effondrer pour qu'il n'en reste trace sur aucune conscience vivante
non — pourquoi cette lâcheté je dis plutôt que tout en sachant qu'il devait arriver ce jour
je m'y préparais pour être plus serein et supporter le choc en pleine poitrine
ouvertement en face et avec la puissance du sourire
donner cette douce parole qui est le réconfort des courageux

LA MÈRE

Il n'y a pas de mère au monde qui sans pleurer jour sur jour et nuit épaisse
puisse dire à son fils va ton destin t'a effleuré de ses ailes
mais toi dont la vie ne pèse pas lourd sur la balance
le plateau de la balance s'inclinera sous le poids de mes larmes
et cependant je ne puis pas retenir en toute justesse de réflexion et d'amour ta vie légère sur la trace de nos pas lourds

LE PÈRE

Nous aussi quand nous fûmes jeunes nous avons de même fait souffrir
et nous n'étions insouciants
mais un vent plus fort soufflait en nous emportant les voiles par dessus pleurs et pierres
nous avons suivi les traces des hommes par le tumulte et les silences
pour arriver au long silence qu'alourdit la pierre des ténèbres

LE FILS

Comment pourrai-je demander qu'on me pardonne
quand je sens que même si je voulais rester
mes pas mes yeux ma voix ne sauraient écouter les décisions de ma raison
qu'ils m'emporteraient damné et déchiré
avec sur chaque décision l'arrêt de mort et sur chaque volonté une nuit de plomb
que faire plutôt la mort que la conscience d'avoir en partant laissé derrière moi l'odeur de mort
et rien n'est plus affreux qu'un mort vivant

Mais je reviendrai
oui vous ne m'attendrez pas en vain
je reviendrai empli de tous les parfums de la science joyeux de tout ce que j'aurais vu et que par avance je sais que je vous l'aurai dû
je reviendrai et le temps ne sera pas long car si les yeux vont vite et glissent sur des paroles
les ruisseaux les glaciers les cailloux les oiseaux grands comme des pays les rares conformations des grottes inexplorées et les atomes eux-mêmes dansant dans la coupe du ciel
tout passe en trombe comme un objet d'ivresse

LE PÈRE

Ton ivresse sera courte notre attente à longueur d'hivers
ici même devant la lampe on comptera les villes parcourues
et les glaciers et les cailloux
et les printemps et les printemps

(LE FILS *pleure, les bras allongés sur la table*)

LA MÈRE

Il y a encore des fleurs dans le jardin

LE PÈRE

Allons les voir et caresser le chant qui reste sur notre toit ce qui nous reste

(LA MÈRE *et* LE PÈRE *sortent*)

SCENE V

LE FILS, LA FILLE

(LA FILLE *chante*)

Par lourdes couches de sommeil
s'étend le sort de ces pays
ils ont vidé de leurs distances
les airs des routes pardonnées

J'ai parcouru la terre d'oubli
et cueilli les graines d'aurore
le vent dévisageait la mort
j'ai fui les yeux de la clémence

Sur le ciel un seul silence
pour la terre un seul oubli
et sur l'aile de la mémoire
fermons l'œil de la nuit

LE FILS

Assez !

LA FILLE

Mais tu chantais bien cette chanson avec moi...

LE FILS

Assez ! Ne pourrais-tu te taire au moment où tu vois l'affreux dilemme qui se joue de moi ? Je ne veux pas être un jouet.

LA FILLE

Singeries ! Dans quel livre as-tu lu ces choses ? Oui, tu te déchires, te déchires, mais tu partiras, tandis que moi : « Sois bien sage, ma petite fille, tu resteras toujours notre petite fille sage ». Et pour toi : « Veux-tu du chocolat, je t'achèterai un gramophone, tu auras ta bicyclette, ne prends pas froid, mon petit garçon, tarte à la crème par-ci, notre grand garçon par-là. Il faut aimer mieux et plus les garçons, comprends-tu, comprends : « tu es notre petite fille sage, tu resteras notre petite fille sage... »

LE FILS

Je ne partirai pas. Tant de déchirement derrière moi, je ne serai capable de jouir d'une vie, le sachant, tiraillé par l'appréhension d'un vide que seul, et Dieu sait pourquoi moi, et moi tout seul, je devrais emplir de ma présence.
Que vous faut-il joie ou tristesse de cette présence ?
cela vous est égal pourvu que mon être se trouve là
non pas pour l'être mais pour vous
ai-je demandé à être l'ai-je voulu
mais puisque je suis je dois rester
telle est ma décision

LA FILLE (*lui mettant la main sur la tête*)

Tu es fait pour de grandes actions pour la connaissance des actions et pour engendrer la vie plus loin toujours plus loin
tu es fait pour porter la souffrance et pour engendrer tant de joie que même la souffrance pâlisse devant son éclat
tu dois partir par les routes et par le monde pour respirer toute la souffrance et pouvoir la changer en joie
ceux que tu laisses derrière toi en ont fait autant
et tout en le sachant cela ne change rien telle est la substance de la douleur qu'elle semble toujours neuve
et la nécessité même de souffrir
pars en paix avec le souffle frais du vent
je resterai ici mon rôle n'est-il pas de consoler

et quelle serait la meilleure consolation sinon la pure venant de ceux qui en ont le plus besoin
ils s'y connaissent
et garderai l'esprit vivant dans la maison
jusqu'à ce que la force d'épuisement s'approchera de la saturation de la terre et retournera à la terre

LE FILS

Oui je sais que c'est mon âge qui me dépasse et le vent et je le sens en moi
ainsi doivent sentir les femmes en train de devenir mères
une impulsion irrésistible et inexplicable
personne ne voudrait que resté sur place je me morfonde
et que je morde le mors jusqu'à ronger mes dents
dans l'impuissance et la contrariété du sort
car où serait-elle votre fierté de voir bouger autour de vous
une bûche morte coupée de la splendide forêt odorante et bruissante des mille sèves des oiseaux
et de l'ensemble de la vie terre et ciel pluie et soleil
je partirai car plus fort que mon jugement et ma volonté
est l'appel de la nécessité et de l'harmonie indicible

(*Il s'apprête pour le départ*)

LA FILLE

Et moi je resterai Le Silence

(RIDEAU)

TRISTAN TZARA

(1940.)

PHŒNIX

I

Je suis très loin de vous et proche, dit Phœnix,
Comme le battement des tempes sous les doigts
Dans une heure de grande angoisse
Et l'on sait qu'il est là, fragile, menacé,
Le plus fidèle des trésors, notre seul bien.

A vos lèvres je suis le goût de la forêt
Ou de la mer que vous porte le vent,
Le ciel vertigineux qui bat dans l'eau des sources,
Le pelage entrevu dans l'éclat des fougères
C'est moi. C'est moi toujours quand vous rompez le
[pain,
Quand vous buvez le lait fumant, c'est moi encore
Dans l'animale odeur du lait trop frais.

Je suis dans le reflet des feuilles en Automne,
Dans le raisin doré sur la paille l'hiver,
Je vis dans la fumée et tremble dans l'air pur,
Dans le fer écaillé de rouille, dans la mousse
Et dans le goût de cuivre de la fièvre.

Tout m'annonce, et d'abord le silence.
La nuit
Palpite de m'attendre. Je me lève
Avec les feuilles avant l'orage, avant même
Le souffle le plus léger.

Ainsi couve le feu
Sous la cendre, et soudain
Il y a sur elle un tremblement,
Une dentelle lumineuse
Qui n'est pas encore le feu et qui n'est plus
La cendre.

J'ai la puissance de la peur, et il n'y a pas
De raison d'avoir peur,
Aucun objet de peur autour de nous,
Il y a l'angoisse seulement
et la forêt
S'agite jusqu'aux cimes les plus hautes,
Et la foudre viendra les frapper, et l'orage
Est dans l'air seulement, pas encore
Eclos.
Les lourds chevaux chassent des mouches invisibles
D'un brusque mouvement de la peau
Et le chien endormi rêve qu'il chasse
Et mord le vent.

Je suis votre reflet inattendu, le plus terrible :
On s'avance dans la maison aux volets clos,
On connaît mal les meubles, on trébuche
Et soudain un miroir se dresse où l'on découvre
Sa propre image comme un mort entre les morts.

II

C'est aux limites de l'air mince
Où le vent des étoiles
Inscrit sur la neige
Ton nom,
Où les miroirs célestes s'effeuillant
Ont l'accablante odeur des fruits trop mûrs,
Cette terrible, envoûtante saveur
Quand s'élève des herbes sèches la fumée.

A l'extrême avancée abrupte des falaises
Dominant un ressac de forêts et de roches
Où déferle du cœur des brumes le soleil.

A l'extrême avancée où se risque la chèvre
Avec prudence au long des ronces éplorées
Dans le feu rose très secret de la bruyère.

Il suffirait ici d'une pierre moins sûre
Pour amorcer ta chute, et en tombant
Ouvrir les ailes.

Phœnix, tu es gardien du silence et du chant,
Le don miraculeux des yeux fermés,
La grâce des regards qui ne voient qu'en eux-mêmes
Fleurir sous les paupières la clarté.

Ah ! combien froide au ras des plaines
L'ultime meule et son chaume pourri
Et perdus au profond obscur de nos poitrines
Ces blés glanés déjà pâture de l'hiver !

III

La minute la plus extrême de la nuit,
L'instant où la blancheur se glisse insidieuse,
L'aube, cette ciguë adorable et mortelle
Que distillent sans le savoir les tiges d'ombre.

Le plus tendre regard d'une vierge vaincue
Dans les larmes de l'abandon
Et l'amant est penché sur sa proie et ses tempes
Battent fragiles sous les résilles du désir.

Le plus tendre reflet de ta gorge, colombe,
Lorsque s'effeuille sur les flots la lune longue
Et la pâleur du marbre dans la nuit
Et l'amandier dans l'ombre qu'il étoile.

L'aveu le plus secret d'une invisible source,
La nacre où meurt la mer, l'ivoire où meurt la neige,
Le sable où luit le sel et ses miroirs éteints,
Tout se consume d'une flamme désirée.

Phœnix ton cœur tremblait dans cette nuit trop belle
Avec ses vergers d'astres sans un souffle,
Une lune de gel baignait les bois, au long
Des sentes s'élevait ton visage de brume.

Je me souviens des schistes, ces épaves
De ton bûcher natal, de l'odeur résineuse
Des pins et du frisson dans les halliers
D'une faune qui attendait l'aurore pour surgir.

Les doigts poisseux de genévriers, l'odeur du thym
Et le brusque reflet d'un lièvre à ras de terre,
Je n'avais d'autre but que d'aller vers la mer
Pour me griser de jeune soleil et de vent

Et je voyais pâlir la lune sur les bois
Transparente jusqu'à n'être qu'un pétale
Puis battre lentement de l'aile un ciel blessé
Traqué par le chasseur aux flèches d'or.

IV.

L'air glacial, le buis verni, l'odeur des pierres,
Le cri de la première alouette au soleil,
Le linge blanc raidi par le gel de l'aurore
Et les cloches insidieuses de la mer.

Brumes je vous savais fidèles et présentes
Quand vous tissaient des fuseaux d'arbres le matin
Et le peuplier est habile à ce jeu
Qui se dresse bien au-dessus des nuées basses.

Très svelte le berger invisible du vent
Sur cette flûte joue un air pour appeler
Tous les moutons pommelés des nuages
Si nombreux que les monts s'enchevêtrent de laine.

Un air qui ne sait pas où se poser et qui partout
Trouve à défaut d'oreille un objet qui l'accueille,
Du soleil dans la grange ou du lait frais ou un bel
[arbre
Dans la lumière qui se lève à sa rencontre.

V

Le silence dans la clairière où il fait froid.
Les grands arbres au garde à vous,
Des épées vers le ciel.

Le soleil même en trop de bleu enseveli
Bourdonne à voix d'insecte sur les feuilles
Et les pierres, comme l'iris ou le cyprès,
Sont des flammes pour l'auréole des collines.

Monte l'encens des jours d'été, l'olivier pâle
Quand l'air est tremblement de soie, et l'hirondelle
Un cri aigu d'avant l'orage.

O silex, étoile éteinte
Quelle fièvre te rallume
Sur un cirque de collines
Visitées par l'incendie ?

VI

Phœnix au front étroit givré de lune,
Au plumage brûlant déjà de tous les feux
Tu te dresses au long des plages solitaires
Sous le frissonnement du petit jour.

Ton image sur les miroirs
Se mêle au dernier souffle des mourants,
Elle devient buée aux vitres quotidiennes
Où l'on trace du doigt le nom le plus aimé,
Pour toi la Liberté ou le Feu mais pour nous
La Colère.
Il faudra que se lève cet astre,
La Colère en ces jours où les monstres sont rois.

Il faudra bien que tu paraisses,
Que tu surgisses du bûcher
Et tout mon pays brûle afin que tu paraisses
Seul capable de défier le soleil noir,
D'être aux limites de l'abîme
Le regard juste.

Je les ai vus, chargés de chaînes et de lierre
Mes arbres calcinés, épaves de ce peuple
Alors que sont au loin déjà les cavaliers.

Ce qui demeure de la gloire, un peu de cendre
Où couve le feu,
Ce qui demeure de ce temple, un fût brisé,
Un marbre éteint comme sont nos regards,
Un socle veuf de la statue, et des colonnes
Dans l'herbe rase.

J'ai vu les tours étincelantes se faner,
Les cités mortes en éteules qui fumaient
Dans l'Octobre immobile.

VII

Il y eût mes jours de solitude dans la gloire.
Je vivais seul devant la mer, entre ces roches
Insensibles sous les morsures de la mer,
Et sans prise sur moi cette écume de siècles
Qui déferlait sur toutes choses et les rongeait.

Seul à jamais.
O compagnons que je devine
Dans les détours de ma mémoire, vous mes frères
Qui ne vivez que par le chant, vous n'êtes plus
Qu'un souvenir, une présence dans le vent.

Vos yeux éteints depuis longtemps ce sont mes yeux,
Phœnix, je connais trop vos cirques de basalte,
Vos belles noces par l'anneau du noir cratère
Et l'espace de ciel parfait qu'il tient captif.
Sur les rocs assaillis par le cri des mouettes
Dont le vent déchirait l'inlassable douleur
Votre plainte est en moi, profonde, elle résonne
Jusqu'à l'azur vertigineux où d'immobiles
Aigles vont confier leur détresse au soleil.

Seul dans l'angoisse et aux limites de l'angoisse
D'un cœur plus vieux que moi supportant le fardeau
La roche sous mes pas se dérobe, et mon front
S'illumine déjà de la nuit que j'attends.
Je serai le jouet de l'orage, j'aurai
Pour asile un hallier de foudres et d'éclairs.
Ah ! me perdre les ailes larges, m'abîmer
Dans la nuit intérieure où brûle comme un astre
Le seul bûcher digne de moi, mon propre cœur !

LÉON-GABRIEL GROS.

VEUVE

Monsieur Dubois a quatre-vingt-douze ans.

Madame Dubois a soixante-dix ans.

Les vieux hommes comme Monsieur Dubois qui traînent leurs pieds et ménagent leur force dans de tout petits mouvements durent plus longemps que les autres. Leur vie est interminable, et puis un jour elle rend volontiers son dernier soupir, sans lutte, sans envol de l'âme. L'envol s'est fait avec le temps ; quand Monsieur Dubois s'est approché de ses quatre-vingt-dix ans, sa mort s'est installée près de lui, pour lui chiper plume à plume son âme.

Et puis ce matin Monsieur Dubois est mort.

Peu de paroles furent échangées entre la mort et le vivant, et peu d'éclairs de sentiment :

— « Ne me prends pas tout », ont dit les mains de Monsieur Dubois ,dans une espèce de circuit vagabond, pour éviter un contact rapide et profond.

Parfois il souriait.

De quoi peut sourire un vieux cœur épuisé dans un pareil moment ?

Madame Dubois est auprès du mort.

Madame Dubois est blonde. Ses cheveux sont enroulés en boucles blondes.

Sa vie de jolie femme a marché avec allégresse, une vive allure.

Monsieur Dubois était son amoureux.

— «Venez vous faire admirer », disait-il à sa femme. Il lui donnait des robes, des fleurs, beaucoup d'argent. Il l'avait épousée quand elle était très jeune et très seule ; toute sa vie il conserva pour elle une admiration éperdue.

Il n'avait jamais eu de travail régulier. Il marchait au hasard de la vie, il grommelait, il rôdait, il regardait les femmes et les enfants.

C'était un bon ouvrier de la bonté. Il aurait volontiers donné beaucoup de lui-même à des tas de gens.

— « Venez vous faire admirer », disait-il à de jeunes enfants. Il les harcelait de questions, les régalait de gâteaux et de bonbons et puis les renvoyait en souriant : « Au revoir, vous êtes un gentil gaillard ».

On ne faisait pas grand chose à cette époque là ; beaucoup de gens embellissaient la vie de Monsieur Dubois qui jouissait d'une grande popularité dans sa ville.

Madame Dubois a trompé son mari.

Madame Dubois s'est ennuyée. Elle a pris dans la vie des petits coins à elle, des créations de sa fantaisie ; tant d'occasions sont là, exceptionnelles, tant de gens qui vous admirent, qui vous comprennent même quand vous ne vous comprenez pas vous-même, qui arrivent jusqu'à votre substance, qui font de la vie des bouts de roman.

Ces gens qu'on appelle des amants.

Quelle aubaine de se promener dans la vie avec des gens pareils. Il semble que vous devenez nomade ou voyageuse ; vous errez sur de hautes montagnes ou sur le bord de fleuves étincelants ; vous êtes toujours amusante et brave et toujours ravissante, vous ne ressentez aucune fatigue, vous êtes partie sur des vents vifs et sur des nuages.

Vous distribuez votre capital aux quatre vents, vous embrassez toute la terre du regard comme une piste où galopent des poulains joyeux.

Savez-vous bien que le mal existe ?

Drôle de chose que des chances aussi délicieuses puissent mettre en cause votre vertu.

S'il vous arrive parfois de souffler, dans cette vie rapide, et de vous tenir un instant à l'écart, il peut vous venir quelque scrupule, un peu de tendance à mesurer quelque morale.

— « Venez vous faire admirer », dit alors Monsieur Dubois qui n'aime pas les nuages sur votre visage.

Une domestique est entrée avec un chapeau de crêpe qu'il faut essayer.

Madame Dubois s'est levée. Tous ces détails du deuil la gênent, l'ennuient. Chaque chose est laide, mesquine, embarrassée.

La toque est lourde et sans grâce. Le miroir renvoie une image odieuse, obscure, sur un fond triste sans limites.

On entend ouvrir et fermer des portes ; des gens qu'on n'a jamais vus circulent dans la maison.

Les pensées de Madame Dubois n'ont pas une forme précise ; elles bafouillent ; elles s'enfoncent dans la boue noire de la mort.

On a tort de s'imaginer que la mort n'affecte qu'un seul corps dans la maison d'un mort.

Cet être humain n'est pour elle qu'un point de départ. Elle s'installe, elle s'active, les autres corps présents éveillent son intérêt ; ils sont pour elle inestimables, et il arrive alors assez souvent qu'elle les imprègne de son impérieuse présence.

Quand vous n'aimez guère le mort, votre attention ne demande qu'à s'en détacher. Mais quelqu'un s'arrange toujours pour vous en rapprocher, des gens entrent et sortent, ils marchent le plus doucement possible, ils ont un air tragique qui vous agace ou vous ennuie.

Le mort, lui, est presque toujours reposant : — « Je suis très bien, il ne m'arrivera rien, dormez sur vos deux oreilles »,

Il vous faudra veiller, rêver contre un mur de ténèbres. Bon gré mal gré, vous vous cognerez à votre mort, à l'idée désagréable de votre propre mort.

Il y aura en vous une masse d'affinités avec la mort que vous ne soupçonniez pas. Quelle lassitude, quelle lourdeur. Vous commencez une vie particulière ; vos jambes sont rompues, vous êtes mal à l'aise. Il peut vous arriver de marmonner des prières.

Vous penserez à des choses inutiles, mais qui prendront en vous toute la place convenable, des choses comme la colère de Dieu, ou la brièveté de la vie, ou que devenons-nous Seigneur.

Ces pensées vermoulues tourneront, tourneront jusqu'à ce que vous les approfondissiez tristement : comment deviez-vous nourrir ce monde des peurs, des luttes, des passions et des abandons ? Comment devez-vous nourrir votre âme ?

« Quand vous aurez bien couru les boutiques de la vie, il vous faudra ramener le vieux cheval à la grange ». Vous avez lu quelque chose comme çà un jour ; il est désagréable de se le rappeler maintenant.

Madame Dubois murmure des paroles indistinctes. Les yeux levés sur son miroir, elle découvre pour la première fois une vieille figure qui est la sienne, ces boucles teintes, ces petits yeux minces enveloppés de rides, les sourcils trop épais et trop longs, et tout ce duvet qui pousse aux vieilles lèvres plissées, détendues.

C'est un visage inerte et paresseux, un vieux bâtiment vulgaire. Depuis vingt ans, une fausse jeunesse entoure ces traits d'un brouillard de fausseté, d'une dissimulation bouffonne.

Ces boucles d'or, ces lèvres roses, cette peau sans fermeté, ce teint plâtré de fard et de fatigue, cette maigreur affaissée des joues, quelle vieille enseigne rongée, misérable et moisie pour un cœur humain futile et faible, qui bat tout-à-coup de désolation mortelle, et se tourne vers son vieux compagnon, le petit homme noueux entouré de cierges, le vieux maître solide, terrestre, cette racine.

— « Venez vous faire admirer ».

Madame Dubois baisse la tête. Une pesanteur de pierre est là dans les bouclettes.

Et puis Madame Dubois sanglote. Un cœur humain, étouffé et profond, se gonfle de nouvelle dignité humaine.

PÉNÉLOPE

Auguste Leroy est revenu de la guerre orné comme une idole.

Le type du camp qui l'a tatoué du haut en bas avait beaucoup de talent.

—« Tu verras, disait-il à Auguste en fignolant le premier dessin, avec le temps, j'arriverai à développer tellement mon genre, que pas un tatoué ne pourra t'égaler. Donne-moi seulement de la place et de la patience. »

Il n'y avait pas de contradiction entre le fond du caractère d'Auguste et l'aspect qu'il prit chaque jour et peu à peu. Auguste était un artiste ; il détestait dans la rue ces individus fabriqués qui marchent comme tout le monde et choisissent un chandail marron, plutôt qu'un pull rayé, bien décolleté, à la marine. Une occasion s'offre de vous distinguer, sautez dessus. Un homme est fait pour être vainqueur et s'attacher aux fariboles. Quand il s'enfonce dans les ennuis vaseux, ça arrive à tout le monde, il doit boire un bon verre et danser dans son trou de souris. Pose par terre les assiettes et les bouteilles, bondis sur la table et danse, alors tu deviens joyeux comme une guitare.

Auguste est prisonnier.

La vie de prisonnier pourrait vous empêcher d'être vous-même ; vous pourriez ne pas vous sentir au large ; c'est un brouillard, on est coincé là-dedans, entouré, vous allez vivre dans un tonneau. Quatre murs de bois et voilà des moutons dans une cage. Les jours, les nuits, dans un cambouis gluant. Et pas de boniments de voyage, fixé, tout est fixé, arrêté ; on y prendra des jambes de paille et des figures de plomb. Mais il y aura des petites revanches ; on n'enferme pas des anguilles dans un sac.

Il vous arrive de trouver les bouts de ciel bleu jaunasses, et la nuit les étoiles toutes plates. C'est l'em-

bêtement qui vous disloque. Vous sentez bien que vous végétez sur terre comme un champignon fané. Les camarades deviennent gris de peau, un peu mollasses, avec des tâches de teigne aux cheveux comme le moisi sur les arbres.

Et quand bien même le camp grouillerait comme une fourmilière bien chauffée du soleil, coffrés, coffrés, la vie dans un tonneau.

Un jour Auguste a découvert Goussard.

— « Donne-moi ton bras, je t'inscris une hirondelle, a dit Goussard.

C'est comme ça que tout a commencé.

Goussard est assez beau. C'est un artiste. C'est le favori du camp ; il s'est installé dans l'attention du camp. Il n'a aucune astuce, il est impressionnant parce qu'il dessine.

Donnez-lui un peu de peau, il vous défriche là-dessus un bateau, un oiseau, une belle femme, une servante avec une pile de draps entre les bras, un avocat, une colline, une rivière et ses arbres, du gibier, des péniches.

— « Attendez, disait-il, laissez-moi faire avec mon encre et mes aiguillles, je vais vous aider à passer le temps ».

Voilà comment les choses s'étaient passées ; tout le monde avait fait le plongeon ; les plus rétifs avaient fini par en avoir, au moins un petit nombre ; un type tout blanc semblait bizarre.

Quand Auguste arriva chez lui après quatre ans d'esclavage et quatre ans de tatouage, sa femme se montra mortifiée. Si quelqu'un pouvait résister à l'attrait d'un si complet tatouage, c'était justement Marie-Jeanne.

Malgré les joies du retour et la période de l'enthousiasme, elle se tenait à l'écart. Complètement séparée d'Auguste. On ne change pas de peau comme on change de chemise ; cet être bigarré, entouré d'animaux écrits, de paroles en guirlandes, de rivières dessinées, de bateaux en images, l'écœurait, l'étouffait.

Vous n'avez pas le temps de respirer, il faut regarder, vous êtes fascinée, dégoûtée. Cet homme bleuâtre et déguisé n'est pas sérieux, ce n'est pas un homme fait pour gagner sa vie dans ses champs.

Marie-Jeanne va chercher le bois, allume les feux, récure les casseroles, balaie. Marie-Jeanne agenouillée dans la cour, taille dans les bûches à coups de hache. Dans la ferme tout est à sa place, rien n'a changé, tout

est bien comme auparavant. Seul Auguste est un nouveau venu.

Marie-Jeanne circule dans sa vie conjugale comme dans un couloir désagréable à courant d'air. Elle avance avec hâte, s'attaque aux besognes. Parfois une larme tombe, les larmes bouillonnent dans la poitrine de Marie-Jeanne, elles lui gonflent le cœur.

Depuis quatre ans, vous vivez dans l'angoisse et dans l'amour d'un prisonnier. Une angoisse tiède et épaisse, qui emplissait vos veines. Et la pitié vous pesait sur le cœur; avec le temps elle se développait et s'agrandissait.

Vous entendiez Auguste appeler à l'aide; c'était comme les pleurs d'un enfant malade.

Certains jours les pleurs cessaient, et Marie-Jeanne s'en effrayait. Mais ils renaissaient, il n'y avait pas de fin à cette chanson pleurante et suppliante. Si vous viviez quatre existences, vous n'entendriez pas pleurer pareillement.

Un homme est pris là-bas, et il est bien comme un enfant; il a des idées tristes qu'il ne sait pas comment conduire. Sa vie se meurt dans l'obscurité, c'est un tas sombre, immobile.

Et cet homme tombe malade. Il voudrait être calme, mais il ne peut pas. Il crie : « Marie-Jeanne ». Mais sa voix se perd. Il tend le cou, il a du mal à vivre. Naturellement il va mourir.

Est-ce que çà n'est pas des bêtises cette cour, ce ciel, ce soleil, ces poules, ces pommes, puisque là-bas tous ces hommes vont mourir enfermés, avec un éclat inquiet dans les yeux.

— « Attendez, attends », crie Marie-Jeanne à chaque minute. Mais il y a quelque chose de pâle et de faux dans cet espoir d'attente. On meurt de tout dans ces grands camps.

Votre mari est un héros.

Il est enfermé là-bas, il est mis de côté, étouffé. C'est un héros.

Il s'est comme enfoncé dans la terre. Quand il écrit... Mais qu'est-ce qu'il peut écrire ?

Il s'affaisse, il s'éteint, il disparait, c'est un héros.

Et voilà le héros revenu. Il fait des discours. Il a rapporté de là-bas l'habitude des discours. Il est tatoué. Vous le supporterez tête baissée. Il y a des questions à poser; vous ne voulez pas les poser.

Cet homme remue tout le temps comme un gros hanneton; il bouillonne dans son petit corps trapu et bien portant. Quand il s'en va c'est un soulagement.

Vous l'aviez vu d'ici donner là-bas de la tête dans la poussière; et le voilà qui court, qui siffle, qui exulte : « Regardez-moi, me voilà revenu. La vie s'est entortillée à mes épaules, ah ah, et malgré tout, on a bien ri ».

Il parle d'une manière brève et assurée; il dit que Marie-Jeanne est devenue vive comme un train de marchandises; il l'appelle capitaine de la volaille.

Des occasions de rire se présentent : « Je vais vous montrer ma gare, ou ma toute-belle, ou mes pigeons ». Il montre des bouts de peau, les gens s'esclaffent.

Marie-Jeanne sait que les héros parlent d'une manière discrète et triste qui fait couler les larmes. Ils doivent répondre à des questions par des soupirs profonds.

— « Chien » murmure Marie-Jeanne.

Auguste est mécontent, il se sent dans son tort, sans savoir pourquoi. Il aime se sentir content de lui-même et des autres.

Et voilà que cette femme embrouille l'existence d'une espèce de moquerie qui vous donne une timidité nerveuse.

Mais elle n'a rien expliqué.

Elle se recroqueville, elle n'explique pas.

Elle enfonce sa tête dans ses épaules; crispée et tordue, cette Marie-Jeanne, un vrai serpent.

— « Idiote » crache Auguste.

Quelque chose lui dit qu'il y a dans toute cette affaire une cruauté des temps.

Vous étiez prisonnier ; c'est facile et difficile, et qu'est-ce que vous y pouviez ? Et vous êtes tombé un jour dans l'originalité. Original, c'est ce que disait Goussard en vous tatouant : « Tu vas devenir original ». Et les copains riaient. Vous aviez de l'importance, vous deveniez comme un musée.

Ici cette femme furieuse vous encrasse de honte.

Qu'est-ce qui ne va pas ?

GOULUE

C'est Mam'selle Louise.

Elle vient de mourir. Elle est morte toute nue au milieu des champs.

Tout autour s'étendaient des blés dans lesquels la brise passait.

Louise y était couchée comme un oiseau blanc qui se repose de la chaleur brûlante avant de s'envoler.

C'est Louise qui a retiré ses vêtements avant de mourir. Après avoir enjambé deux barrières et tourné devant l'élevage de volailles de Pierre Debierre, elle s'étendit au fond des blés.

Le forgeron maintenant occupe la scène. Il a vu passer Louise il y a une heure ; il vient de retrouver Louise il y a un instant. Il s'échauffe, il raconte avec feu ce qu'il a aperçu. Il en prend une drôle d'allure, il court, il gesticule.

Les conteurs ressemblent à un danseur ou à un acteur. Ce qu'ils racontent perd en vérité mais gagne en chaleur, en comédie riante ou bien en drame lugubre et fier. Lorsqu'un bon conteur fortifie ainsi quelque fait les bavards eux-mêmes se taisent.

Ce jour-là le drame se joue au village dans le cercle des gens fascinés, des figures détournées avec un air de dégoût, du soleil dans sa fulgurance, du forgeron gesticulant dans le flot répugnant des mots de son histoire.

Il y a des hommes, des femmes et des enfants ; les uns mastiquent du pain et du lard, les autres des galettes de maïs ; la mort de Louise attend les curieux dans le fond des blés.

La morte parut plus blanche et plus incroyable que chacun l'avait espéré.

Les gens parlent beaucoup de Dieu, mais il ne savent pas énormément de choses à son sujet, sinon qu'il est dans la coutume de mettre ses plus beaux vêtements

pour s'en aller le dimanche assembler des mots inusités à son intention. Le vent s'agitait paresseusement, le soleil était dans sa rutilance ordinaire et pourtant l'idée de Dieu s'établit dès l'arrivée de tout ce monde autour de Louise et de sa nudité.

On savait que Mam'selle Louise avait mal tourné, l'histoire de Louise n'était ni belle ni touchante, pourtant on vit ce qu'il fallait voir dans la figure de Louise et chacun se signa.

Tout est reluisant et net. Les blés, le soleil, le monde sont en ordre. Louise s'est choisi sa place, sa drôle de place. Elle dort dans le blé, elle s'est allongée là près d'une barrière, comme pour réfléchir.

Elle est laide, sa bouche est grande, chevaline. L'odeur des champs est magnifique et saine ; Louise n'est pas morte depuis assez longtemps pour apporter sa mauvaise note dans ce parfum des perfections champêtres.

Mais le forgeron parle. Il sait des choses, il les devine. Il ment, il se vante. La nature l'a fabriqué volumineux et laid. Il se secoue dans son paletot de grosse toile. Il est bondé de paroles, il les jette aux bonnes femmes, aux arbres, aux bouquets de lumière autour des arbres, aux fermes solitaires, car le groupe maintenant va chercher le garde-champêtre et traverse les silences à la ronde avec l'histoire de Louise.

Une atmosphère de hargne entoure ce gros corps, ce gros mangeur. Il marche d'un pas lourd, son exigence est brutale. Il veut faire entendre à ces paysannes, à ces laboureurs, que Louise était une fille de rien, une grande vache de femme, une gourgandine.

Les uns sentaient la force physique du forgeron, sa voix grasse et son contact ; les autres s'engonçaient dans une contrainte née d'une vague idée qu'ils avaient dans la tête sur la vie de Louise, et le coup de pouce qu'elle venait de donner à cette vie pour l'engager à passer dans la mort. Quelque chose disait à ceux-là qu'on pourrait parler longtemps comme le forgeron sans expliquer la tache blanche de l'impudeur parmi les blés.

Les petites pièces de la maison Billard sont très claires le jour. La nuit elles sont éclairées par des lampes à huile. Madame Billard entretient les lampes à huile en bon état depuis vingt ans.

— « Comme tailleur, j'aurai longtemps besoin de bons yeux, disait son mari. Il n'y a de bon pour les yeux que les lampes à huile. J'ai femme et fille à nourrir, il faut me garder des mauvaises passes. »

Tout ce qu'avait dit son mari était pour Madame Billard comme les couplets d'une longue chanson balancée sur la vie et sur les visages.

Not'Louise Billard fut élevée dans le soleil et les lampes à huile, paisiblement. Quand son père mourut, laissant un peu d'argent, l'éducation de Louise occupa Madame Billard toute la journée. — « Ce sera une dame », se disait-elle.

Louise n'était ni difficile, ni précoce. C'était une fille très grande, massive et silencieuse.

— « Elle garde toujours ses impressions pour elle », disait Madame Billard aux voisines.

Les mères n'ont pas d'idée très nette sur ce que doivent dire leurs enfants ; elles attendent sans fin quelque chose. Il y a une masse de mots qu'elles attendent ; une masse de silences qu'elles ne comprendront jamais.

Quand Louise eut vingt ans, elle savait tirer ses cheveux en chignon distingué, couper et coudre des robes sévères, et tenir l'harmonium à l'église. Le village et sa mère l'appelaient Mam'selle Louise.

Comment elle gouvernait ses pensées personne n'aurait pu le dire. Méticuleusement habillée dès le matin, taciturne et ordonnée, elle ne semblait désirer aucune impression de la vie.

Madame Billard agissait, parlait, pensait pour Louise ; Madame Billard infestait Louise comme une parasite infeste un jeune poulet. Elle vivait de Louise, de l'ambition qu'elle avait pour Louise, de l'harmonium de Louise. A toutes minutes, dans chaque pièce de la maison, Madame Billard attaquait, chargeait, combattait Louise, sous le soleil, au crépuscule, sous la lumière diffuse des lampes à huile.

Le silence de Louise l'agaçait.

— « Louise ressemble à mes lampes, disait Madame Billard, il lui manquera toujours un peu de sursaut ».

Des soldats vinrent en manœuvre au village pour deux jours ; ils s'installèrent dans les hangars et dans les granges.

Le désordre commence par de petites choses et s'étend tout-à-coup jusqu'aux vêtements, jusqu'aux pensées. Avec ces garçons étrangers, l'aventure secoue le village. Elle sort du bistrot, trébuche le long des murs, dans les chemins que la lune nouvelle rend délicieux.

Sans savoir trop ce qu'il voulait faire, chacun de ces hommes s'en allait par les ruelles avec une basse expression de triomphe.

— « Nous cherchons du grain à battre », cria l'un d'eux au moment de passer la porte du hangar de Madame Billard.

Le jardin se devinait à peine, la campagne s'étendait confuse et sereine autour de la grange. Aucun bruit n'interrompit dans la nuit le sommeil tranquille de Madame Billard. C'est pourtant cette nuit-là que Mam'selle Louise réalisa dans son ampleur et sa simplicité le rôle pour quoi ont été créées des gaillardes comme elle.

Cessant de contempler la masse informe de ses désirs, Louise se jeta d'un coup dans l'énorme apaisement de sa destinée d'affamée vigoureuse.

Le parcours terrestre de Mam'selle Louise vient de prendre fin ; voici la prise en course d'une autre Louise, goulûment vivante, qui naquit cette nuit-là sur la terre battue de la grange de Madame Billard, avec le secours des hommes qu'elle y avait rejoints.

Louise s'est enfuie le lendemain. Elle vient de revenir pour mourir.

Debout sous le hangar de Madame Billard, l'instituteur parle. On a porté Louise chez sa mère ; les volets sont fermés.

Il se démène l'instituteur. La journée lui apporte une vie à examiner, il jette cette vie par terre comme un vieux harnais. Ainsi que le forgeron, il parle de Louise. Ils avaient tous été chez Louise à la ville voisine ; ils l'avaient bousculée, ils avaient dansé avec elle — balancez vos dames —, ils l'avaient saoûlée. Leurs yeux, leurs mains, leur peau connaissaient Louise, sa grande mâchoire, ses yeux sauvages, cette Louise qui avait un jour chevauché Mam'selle Louise, comme une furie à califourchon sur un cheval de bois.

Et voilà que Louise avait profité de la première occasion pour leur filer entre les mains.

Pour la seconde fois de sa vie, Louise vient en somme de retirer des chaussures pesantes, afin de se faire un chemin à côté des sentiers usés, un chemin à elle.

Les gens prennent cette mauvaise habitude des souliers lourds et des sentiers usés.

Un jour ou l'autre, fatiguée de piétiner, si vous avez un peu de sang dans les veines, vous lâcherez tout, vous décamperez pour toujours, comme aujourd'hui : la Louise est morte, amen ; ou bien, comme l'autre fois, vous vous jetterez à l'eau dans une rivière brûlante.

Vous nagez ; c'est très amusant de se balader enfin

sous le clair soleil en une interminable école buissonnière.

Arrangez-vous surtout pour être mauvaise le plus souvent possible ; quant une femme est sensible, elle prend une mine à faire peur.

La vie doit déborder de victuailles, de lourdes barriques en perce, de rires et de grivoiseries ; on doit s'y esclaffer et regarder le mal de tous ses yeux. Plus on en voit et plus on est content.

Vous bourlinguez de tous les côtés. Avec le temps d'ailleurs, on devient très énergique ; on étreint hardiment tout ce qu'on peut saisir sur son chemin.

Et puis un jour, peut être parce qu'il fait très chaud ou parce que le calendrier annonce un clair de lune ou parce qu'une lumière égale vient d'une cuisine voisine, vous vous avisez qu'il ne fait pas plus clair dans votre vie que dans un four ; nous n'arriverez pas à dormir si vous vous couchez.

Vous sortez. Vous ne voyez pas une âme dans la rue. Vous voudriez rencontrer un paysan, ce serait comme une provision d'air clair ; mais les paysans ne se déplacent pas dans les villes à ces heures-là.

Vos idées noircissent. Une fois parties, rien ne peut les arrêter.

Et voilà que vous revoyez en plein minuit votre village, il défile dans vos idées.

La plupart des gens se laisseraient faire mais vous, vous ne pouvez par le supporter.

C'est un sale tour que ces idées vous jouent : Un faux mouvement.

Vous courez, vous prenez les raccourcis, vous traversez des enclos, vous vous battez avec des chiens, vous enfilez des ruelles ; vous avalez les faubourgs, vous vous approchez des maisons noires, vous écartez un volet.

Madame Billard fait sécher un linge au-dessus du poële, les lampes sont allumées, votre ancienne vie est encore là, pelotonnée dans son lit.

Louise voit Mam'selle Louise couchée, son chignon bien serré, et sa grande figure intrépide, résolument fermée.

Louise regagne la ville sans presser le pas, pas plus guillerette au retour qu'à l'aller.

Le lendemain Louise a retrouvé l'idée ; l'idée ne la quitte pas. Comme un lutteur professionnel, Louise lutte avec chacune des faces de son idée. Elle s'attife, elle se farde, elle sort, mais elle ne dépasse pas l'esca-

lier. Elle ricane, elle se déshabille, elle se réhabille, son corsage rouge est insolent.

L'idée grandit, Louise est sortie. Elle est entrée chez le pharmacien.

Quand Louise atteignit les champs de sa mère, l'idée se dédoubla, elle employa un petit truc à elle : dans l'atmosphère si pure de ce matin de moisson, Louise vit que son terrible corsage rouge habillait non seulement sa vie, mais se prolongeait indéfiniment au-delà. C'est alors qu'elle se déshabilla.

Louise s'est étendue. Elle regarde le soleil, elle a pris le véronal. Elle se sent comme toujours insupportblement grande et forte.

Il n'y a jamais eu de meilleur moment pour souffler un peu. Plus de corps, plus de mère, plus de faux vêtements.

Cette pause la charma un instant, puis elle ferma les yeux.

Il est possible que Louise se soit éveillée deux ou trois fois avant de mourir. Sa vie exerça sur sa mort une action pressante. « Je l'ai bien regardée, a dit une bonne femme, elle a l'air d'avoir passé un mauvais moment ».

RENÉE-L. FONTAINE.

POÈMES

blanche - neige

par-delà les sept montagnes

la maison de rêves roses
sous des feuillages agiles
quand les bêtes et les choses
s'illuminent à la nuit

par-delà les sept vallons

les herbes sont bleues ou vertes
aux sources calmes des lèvres
une feuille aux mains des arbres
un insecte sous l'écorce

par-delà les sept cascades

un lac couleur d'aubépine
une route entre deux pierres
des rubans de branche en branche
sept sourires sur la neige

maison

la pierre s'est taillée des habitudes
des images dans le sommeil
des sentiments dans les images
une forme dans son amour
une raison dans le métal
un souvenir au cœur des arbres

forêt

formes imaginées
aux limites du vent
dans le souffle meurtrie
des biches éveillées

il est l'arbre abattu
comme on abat des cartes
les branches rejetées sous les limons
de l'aventure merveilleuse

il est cet univers
de silences peureux
trahi par la cognée
et par d'autres silences

il est cet objet mort
aux angles des cailloux
la solitude en poids
sur le vide et l'absence

RENÉ LAPLAYNE.

Poèmes extraits d'un recueil à paraître au Profil Littéraire de la France : L'ENJEU DU VIDE.

DANSE DES MORTS

Les yeux des morts
sont légers comme des œufs
frêles comme une coquille
on y sent le monde frémir

le vent passe
entre leurs doigts
pas plus froid
que d'habitude

une voix
toujours la même
les déçoit

et c'est terrible pour eux
quand ils peuvent saisir
la main glacée du jour

ou même un objet
un livre défait
dans une prairie
rien ne présageait
que ce fut fini

le jour et la nuit
marchent à leur côté

le jour est plus lourd
une vieille épée
qui ne sert à rien

qui sert à faire bien

parfois un grain les traverse
sans se retourner
se prend à leurs veines

un grain fatigué
d'avoir tant parlé
de son prochain blé

les morts ont d'autres pains
à manger

un vivant les prend
comme un vieux caillou
ils font le mort

ils ont souvent peur
comme les voleurs
d'être repris

c'est si bon la liberté
qu'on peut renverser
comme un encrier

c'est si bon le froid
dont la vie parfois
se change en épi

c'est si bon la nuit
la nuit
dans les fruits

c'est si bon la joie
quand elle vient d'autrui
quand elle est un cri

les morts craquant
comme une allumette
au fond des couloirs
dans les jeux d'enfant

les morts de la paix
comme un grand ruban
qui flotte sans vent

les morts
qui n'ont pas plus d'importance
que les graines
du soir
qui vont où le vent les lance

une suffira
pour faire de l'ivraie

c'est si bon les morts
quand ils sont bien vrais
des années de corps
les suivent de près
alors que la terre
est comme un décor.

O cette nuit qui erre qui erre
comme l'Allemagne la Poésie
la feuille au bout de la disette
les grains si bleus dans votre main

O cette nuit qui erre qui erre
avec ses dents brisées ses chiens
les yeux du père sont en monnaie
les yeux de la mère en chagrin

O cette nuit qui erre qui erre
en criant : où est mon enfant

la mort est simple sur la terre
quand on répond.

CELUI QUI VIT DE PAIN

L'oubli qu'on mange comme un fruit
la peau s'éteint
le grain regarde

O nuit noire du monde
O jour blanc de solitude

l'oubli qu'on mange après-midi
la peau dorée la chair fanée
l'oubli trop vert craquant fermé
c'était pourtant un fruit de paix

l'oubli qu'on mange fondant vieilli
à pleines dents sans le peler
ce fut le meilleur de l'été

quand on a fini de manger
on se lève on est aimé

ils souriaient dans chaque fruit
ils avaient l'âge du pommier

vous aimez bien parler des morts
la bouche pleine
la bouche pleine de leurs cris.

MINUIT

La misère sonne dans les poches
et rit
qui t'a appris ce long cri de forêt
c'était au temps où les furets
couraient dans les maisons neuves
la misère en oiseau, la misère en arbre
qui tombe avec un bruit de foudre

la misère est à deux pas d'ici

la nuit est cette longue avenue
au bout d'une lampe
on y frôle des foules, des chats écarlates..
des hommes qui vont sur le bord des fleuves
pour y voir mieux

la nuit dont on voit les cuisses blanches
sous la pluie

sous la lumière déchirée de la lune
la misère qu'on ne voit pas
vous voit.

FLEURS SEREINES DE L'HIVER

Ces fleurs sur le tranchant de la neige
qu'elle est loin la vie que vous avez laissée
des fleurs rendues à la main
ces fleurs qui savent guider l'hiver
jusqu'à sa fin

ces fleurs fières
aux museaux mouvants
folies de l'air
mais glaives du vent

iris en ruine poils d'or
mesure de lumière et de cœur
échappées fiévreuses sur la mort
et tout au fond le poing noir de la peur

ces fleurs maigres
plus hautes que l'espoir
ces fleurs jaunes ces fleurs nègres
ces fleurs rouges
tout un monde à voir

...mais le secret est ailleurs.

JEAN CAYROL.

TEMPÊTES DE CHOCANO

Conspirateur à vingt ans, Tyran au Guatemala (un peu plus tard il est vrai) ministre de Pancho Villa et parfois grand poète. Tel fut José Santos Chocano. Telles furent en peu de mots les étapes de cette vie indomptée, simple comme un torrent, dont on ne sait sous quel signe poétique il la faut ranger : celui de Gustave Aymard ou celui de Dos Passos. Les deux peut-être, et d'autres encore, car il y a de tout, absolument de tout chez ce Péruvien.

Des colères surhumaines (c'est par elles qu'il a débuté. *Iras Santas* imprimées en capitales rouges) et de lentes, de magnifiques élévations. Du mauvais goût et parfois du plus effarant, mêlé à une étonnante authenticité et par elle sauvé. De la rhétorique la moins acceptable et soudain une héroïque simplicité. Un baroque et un fauve, au sens total du terme. Churriguera ou Gauguin au service d'un monde immense et fier de drapeaux et de gemmes, de peones et de toros bravos, le monde même de la corrida, absurde et libre sous le soleil qui le consume.

L'univers poétique de Chocano c'est en effet l'univers par essence concret auquel tout Espagnol accède naturellement. C'est l'univers immédiat, rutilant jusqu'à l'irréel où l'on découvre peu à peu, sous le regard froid d'étoiles inconnues, les longues routes incaciques jalonnées d'autels rouges, les fleuves oubliés, les villes cruelles au pied des « *hauts plateaux des Andes qui s'étendent, qui s'étendent.* » (*Michaux*).

Plateaux perdus au vent, aérodromes d'où chaque jour et dans l'histoire la tragédie américaine prend son essor, des cavaliers de Bolivar au Mexique d'Eisenstein. Andes où José Santos Chocano isolé par sa vie

errante, son tempérament, son style, et parfaitement conscient de la richesse que lui confère cette solitude, reconquiert dans *Alma América*, dans *Fiat Lux*, dans l'*Oda Continental*, et dans ce *Nocturne* qu'on lira plus loin, l'âme de tout un peuple, chargé de sommeil et de rêves. En lui Chocano se retrouve, se conquiert à son tour, avec cette ingénuité barbare qui leur est commune, et par là il annonce, il oriente à peu près seul de son temps, la plus moderne poésie de l'Amérique espagnole.

C'est là et non ailleurs qu'il faut saisir Chocano, par delà ses faiblesses, dans cette lumière dense et dure qui lui vient de sa race, et qui pour lui éclate au Sud du Rio Grande. Whitman, il est vrai, avait déjà conquis le Nord...

ANDRÉ JOUCLA-RUAU.

NOCTURNE

Nuit magique des Andes que vient argenter la lune,
Nuit qui voit se dissoudre les perles sidérales dans une
Eau enchantée, philtre où sans bruit s'immerge
La paix où se recueille la masse énorme des Andes
- Les chiens montent la garde, la tête entre les pattes -
Andes pareilles à ces mers sans limites, découvertes en [rêve
Et qui infatigablement aux écueils sans merci
Lancent l'assaut aventureux des houles
Où jouent, dauphins perdus, les épaves noueuses
Tandis que le silence tombe au loin sur la mer.

La Cordillère
Troupeau à l'aventure et las,
Secoue sa tunique ondoyante de neige
Où chaque aspérité dessine une dentelle
Impalpable.
Tourment, tourment des cîmes qui s'étale comme la mer
Angoisse sans repos, flèche vibrante
Vers la lune. Agonie, mains offertes pour recevoir la [grâce.

Nuit d'argent, nuit de lune et de neige enchantée
Lune et neige
Sortilège

Où court — souffle secret — l'haleine de la mort.
Cris sans trêve du vent. La glace qui frémit et le vent
[au galop.
Quiétude solennelle, silence des tombeaux.
Douce charge d'opium. Torpeur insinuante où se des-
[sinent,
Trame à peine entrevue, les tombeaux accablants.
Légendes lourdes comme le plomb. Cauchemar du
[condor
Qui ouvre l'éventail de ses ailes, en rêve,
Et mord la lune de son bec. Effort désespéré
Pour briser la coquille trompeuse d'un œuf de

Serpent

Lune d'argent, neige d'argent, source d'argent.
Les toisons métalliques seules sur le plateau
Se confondent. Vigognes écrasées par le froid
Feignant un frisson d'or sur l'écran de la nuit.

Vigognes menteuses

Le berger Quechua monte la garde. Spectre de lune.
Et soudain, sur ses lèvres, éclate le chant acéré d'une
[flûte.
Poignard qui rompt la soie neigeuse du silence.
Et la paix rituelle, interrompue, s'écroule...
On dirait que la flûte fixe le sortilège
De cette nuit de lune sur les Andes, plainte
Qui traîne et qui s'écoule à la poursuite d'une ombre
[toujours plus lointaine.

Thrène qui se prolonge. Echos toujours plus vastes
Et penchés sur l'abîme comme s'il allait s'entr'ouvrir
[pour les recevoir.
Plainte bercée par les nuages, notes auxquelles

S'accorde la danse géométrique des constellations.
Flûte perdue — rayon de lune — qui dans les solitudes
Des Andes propage un chant plaintif,
Et voici que remue la poussière des autres Ages.

Eternité

Lune d'argent, ô lune, lune
Porte sphérique du mystère
Lanterne ronde emplie de neige
Feu blanc où la nuit se consume.

O nuit de sortilège, nuit liturgique, nuit secrète.
Toi seule m'a donné la paix que je voulais.
Maintenant, il me semble faire partie de toi-même.

JOSÉ SANTOS CHOCANO.

Poème traduit et adapté par ANDRÉ JOUCLA-RUAU.

L'ESPACE ET LA LUMIÈRE DANS L'ŒUVRE DE RENÉ CHAR

C'est l'espace et la lumière qui donnent au monde de René Char sa pure saveur méditerranéenne (1).

L'espace n'est ordinairement sensation que pour l'œil, — et sensation pratiquement privée de dimensions. Chez René Char au contraire, la perception de l'espace est souvent liée, non à l'œil, mais au corps tout entier. C'est presque une perception tactile, d'où sa puissance insolite. Il y a dans ses poèmes une série de notations de l'espace, volumineuses, quasi sculpturales — et par là bien *grecques;* notations qui se rattachent toutes au physique même du poète: un géant, aux épaules larges, aux gestes lents comme les personnages dans les rêves d'*Artine*. Il parle du corps humain comme d'un solide aux proportions inhabituelles, autour duquel par contre-coup, comme s'il en était le cerne matériel, l'espace acquiert une épaisseur. Cette sensation curieuse se traduit par une prédilection pour les personnages vus de dos. (Si un peintre avait découvert, avait soutenu ce parti-pris d'exprimer l'homme par derrière, il serait célèbre). Dès le *Marteau sans maître,* dans une image aux proportions simples et gigantesques, digne de la statuaire antique, le poète, Atlas d'une monde intérieur, c'est déjà « l'homme qui emporte l'évidence sur ses épaules ». Et la cueilleuse de mimosas de *Congé au Vent,* elle aussi, « pareille à une lampe de clarté dont l'auréole serait de parfum, elle s'en va, le *dos* tourné au soleil couchant ». Comme Louis Curel de la Sorgue, statue même immortelle de l'homme *ouvrier,* de l'homme futur, celui que Char ébloui de sa sérénité appelle tout court l'homme *debout:* c'est de dos que le poète arrive à rendre la masse exacte de sa grandeur en plein espace: « L'air-roi s'annonce. Sor-

---

(1) V. René Char, *Seuls demeurent* (Gallimard, 1945) ; *Le Marteau sans Maître* (Corti 1945).

gue, *tes épaules* comme un livre ouvert propagent leur lecture. » « *Au bestiaire de mensonges qui le tourmentait,* dit ailleurs encore René Char érigeant d'un seul mot la statue la plus grande au poète, — *il opposait son dos perdu dans le temps.* »

Il faudrait peut-être insister lourdement sur cette dimension physique du poète, augmentée de toute une imagination visiblement nourrie d'elle. Char n'a jamais l'air, comme nous tous, de sentir l'espace au-dessus de lui, mais autour de lui, et il nous communique cette sensation merveilleuse. On pourrait épiloguer, montrer comment le prophète du Surhumain, le Zarathoustra dansant, n'arrive jamais à donner cette *sensation*-là. Je ne suis jamais, c'est la faute à Nietzsche, arrivé à imaginer Zarathoustra que comme une espèce de fakir, une sorte de Gandhi sec, noir et vif. Char donne toujours la sensation physique d'un homme plus grand que nature, il fait voir un surhumain. Le mot *debout,* pour lui, a l'énergie d'un superlatif et se suffit: « La femme respire, l'homme se tient *debout* », c'est le dernier vers de *Visage Nuptial* ; comme c'est la dernière ligne de *Louis Curel de la Sorgue:* « Il y a un homme à présent *debout,* un homme dans le champ de seigle, un champ pareil à un chœur mitraillé, un champ sauvé. » Et s'adressant à nous lecteurs, ce poète hermétique sans ruses, ce grand camarade prophétique et bon de tout l'avenir dont il nous fait don, dit simplement: « Salut à celui qui marche à mes côtés au terme du poème. Il passera demain *debout* sous le vent. »

Dans cet espace, l'air et la lumière célèbrent éternellement des noces de cristal. Pays éclatant de « châteaux ultraviolets » et de « tuiles transparentes » où le regard est un « verger d'étoiles »; tandis que « ce soir un village d'oiseaux — très haut exulte et passe ». Et je renonce à commenter, de *Visage Nuptial,* ce distique où sont enfermées pour l'éternité les plus limpides propriétés sensorielles de l'étendue: « Chimère, nous sommes montés au plateau. Le silex frissonnait sous les sarments de l'espace ».

Le soleil est maître ici, le jour y maintient l'homme « sur l'enclume de sa fureur blanche »; les beaux visages y rayonnent, « moulins à soleil » dans « l'été luxueux ». Midi est l'heure culminante: « muet silex de midi », « tribunaux de midi » dit le poète, de ces rayons qui tracent le monde le plus exact dépouillé d'ombres; comme Valéry disait: Midi le juste. Depuis Leconte de Lisle on a découvert ce moment flamboyant, où la divinité du soleil a cessé de paraître fable. C'est l'heure où « les mondes imaginaires chauds circulent sans arrêt dans la campagne à l'époque des moissons »: sensation égale en splendeur *notée,* à celle de l'« air épais où circule un immense soleil » (Char oblige

à ressentir la hardiesse ignorée du vers parnassien); — égale au premier quatrain de *Midi*.

•

Ouvrons ici une parenthèse assez longue.

La plupart des hommes jeunes, quand ils parlent de la mort, ne savent pas ce qu'ils disent. Il est un temps de la vie de l'homme pendant lequel il jouit en totalité du sentiment permanent de sa propre immortalité. Il ne pense guère à sa propre mort; et surtout, si quelque spectacle ou quelque lecture le contraignent à cette hypothèse, il n'y croit pas. Cette merveilleuse imperméabilité *à la sensation que donne l'idée de la mort* dure à travers l'enfance et l'adolescence, dont elle est peut-être l'arrière-plan psychologique le plus spécifique; elle accompagne quelquefois longtemps la santé de l'âge mûr. Puis, un jour, l'homme découvre, avec quel moment de détresse, qu'il a perdu cette invulnérabilité, que sa propre mort est devenue croyable.

Alors commence un drame intérieur inéluctable, car la vie — je dis la vie et non son agonie quotidienne empoisonnée — ne s'accommode pas de cette présence à son côté. Où se *divertir* de cette sensation, où s'en guérir. Et nous ne sommes jamais indifférents à la manière dont un homme a raconté sa descente aux enfers, et son retour; et comme Ulysse nous ne nous lassons pas d'interroger ceux qui sont revenus de la sensation de la mort.

•

Lorsque René Char commence à parler de la mort, dans le *Marteau sans Maître*, on a l'impression qu'il ne sait pas encore. La mort reste une idée qu'il peut manier avec indifférence, une abstraction. L'idée *froide* de la mort a toujours été un thème fascinateur, une sorte d'arrière-plan prestigieux aisément. Le surréalisme a, comme beaucoup d'écoles avant lui, manipulé l'idée de la mort avec complaisance, avec *légèreté*. L'homme jeune en général, ne résiste pas d'ailleurs au désir légitime de parler de la mort, comme de l'amour, *prématurément;* d'apprivoiser déjà cette irréalité vertigineuse qui deviendra réalité un jour. Peut-être à ce besoin s'ajoutait ici l'intention d'obséder d'une façon provocante, au moyen d'une idée si désagréable au

commun des mortels. Ne faut-il pas, tout au moins partiellement, comprendre ainsi l'énumération suivante: « La vie, le mouvement, la paralysie, la mort est un voyage par eau » ? Ou bien ces deux vers faits pour exaspérer les gens à qui le suicide est un crime: « Demain commenceront les travaux poétiques — précédés du cycle de la mort volontaire » ? De même, plus que le *goût* de la mort, c'est une utilisation tout ornementale, ou toute spéculative, de l'idée de la mort que je trouve dans les passages suivants: « Nous touchons au nœud du métal — Qui donne la mort — Sans laisser de traces » ou bien : « Proie insensible — Projetée indistinctement — En deçà du désir et au delà de la mort »; ou encore: « Nous aurons en dormant — Encore surpeuplé l'espace entre la vie et la mort »; ou enfin : « Tard dans la nuit, nous sommes allés cueillir les fruits indispensables à nos songes de mort : les figues violettes ! »

Le ton est déjà différent dans la *Manne de Lola Abba:* « Ceux qui ont vraiment le goût du néant brûlent leurs vêtements avant de mourir. » Il s'agit encore ici d'une spéculation, dépourvue de véritable frémissement. Mais elle a la gravité d'une règle méditée, d'une irrévocable disposition testamentaire. Dans les derniers *Poèmes militants* se produit enfin vraiment l'apparition de la sensation de la mort. Indice éloquent, à partir du moment où la mort devient sensation, le mot lui-même, commode signe conventionnel qui permettait de se servir de l'idée des autres, cesse brusquement d'être utile; quand le poète entre en possession de la perception que ce mot figurait, une image naît: « Laissons filer au blutoir des poussières les corps dont nous fûmes épris », dit le poète. Et cette *poussière,* figure usée de la mort, va redevenir au contact d'autres mots imprévus et parfaitement mariés à elle (ici c'est le blutoir qui *ressuscite* la poussière), va redevenir, dis-je, la couleur vivante d'une sensation individuelle de l'idée de la mort. « Cette nuit, au faîte de sa splendeur, mon amour aura à choisir entre deux grains également sordides de poussière. » Et encore: « Essaime la poussière : nul ne décèlera votre union. » Ou encore: « Poussière, tu m'émeus aux larmes. »

Comme le dit Char lui-même, maintenant « le poète en sus de l'idée de la mort, détient en lui tout le poids de cette mort. » A partir de ce moment la mort cesse d'être emblème, et devient problème.

Char ne néglige pas « les usages de la mort », les leçons à tirer de cette idée inhabitable. « La pensée de la mort, dit-il par exemple, en nous contraignant à mesurer notre vitesse, nous facilite et adoucit nos mutations. » Mais son tempérament, sa *vie,* ne le portent pas à résoudre le problème par une cohabitation disciplinaire avec l'idée de la

mort. « Solitaire, comment se divertir ? S'assimiler et approprier son futur néant, fortification et offrandes vaines de nécessité. O monnaie d'hélium au visage lauré ». Sans chercher à s'en divertir artificiellement, René Char renonce aussi à s'obséder du sentiment de la mort jusqu'à se nourrir de cette obsession, et lui trouver un sens. Il s'oriente vers la paix vivante d'une acceptation matérialiste de la mort. On dira que cette solution n'a rien d'original; mais l'originalité précisément, c'est l'accent poétique de sa conviction. Un sermon philosophique à la Le Dantec peut nous prouver par a + b que nous avons bien tort de nous laisser tourmenter par les vieilles images de la mort. Efficace tant que nous ne percevons pas le goût de la mort, l'argumentation de Le Dantec est inopérante au moment exact où nous en aurions physiologiquement besoin. Au contraire, parce qu'elle n'est pas raisonnée seulement, mais vécue, et que cette vie est exprimée en poème, la sérénité du poème de Char nous transfère sa paix. « Mort, tu nous étends sans nous diminuer. Me voici devant toi moins inquiet que la paille »...

Contre une sensation invincible autrement, le poète lutte, non par le raisonnement pur, mais par la découverte et l'exaltation de sensations antidotes. Et comme il est poète, il nous transmet le pouvoir de retrouver à notre tour, à travers son expression, ces sensations mêmes.

Cette lutte contre la *présence* de la mort sera certes et longtemps peut-être, « une atroce performance psychique », elle aussi. « *Entre innocence et connaissance, entre amour et néant,* dit René Char — et il souligne le maître-mot qu'il rejette au haut de sa phrase — *le poète étend sa santé chaque jour.* » Contre ce cancer au cerveau, le poète sait que toute idée qui ne devient pas émotion reste une médication inassimilable! C'est une *santé* qu'il faut se refaire, et, il le dit encore mieux, c'est un toucher particulier qu'il faut avoir ou réacquérir : « Le poète ne s'irrite pas de l'extinction hideuse de la mort, mais confiant en son toucher particulier, transforme toutes choses en laines prolongées ».

●

C'est dans cette perspective qu'il faut replacer l'analyse du grand paysage méditerranéen dont René Char a su tirer comme Héraclite, ou Lucrèce, ou Leconte de Lisle, ou Nietzsche, cette suprême vertu : le sens exact de la mort.

Comme pour tous ceux-ci, pour René Char, *Midi* c'est l'heure grecque par excellence, l'heure où l'homme des pays solaires peut fréquenter l'idée de la mort avec une sérénité *objective* dont nulle religion jamais n'approcha.

Paul Valéry, dans *Variété II,* dit de ce moment rare où le temps a la saveur d'une éternité sensible : « L'air était de feu ; la splendeur absolue ; le silence plein de vertiges et d'échanges ; la mort *impossible ou indifférente;* tout formidablement beau, brûlant et dormant ; et les images du sol tremblaient. » C'est l'argument même du *Cimetière marin.* Leconte de Lisle n'était pas arrivé, dans les trois derniers quatrains de *Midi,* à transmettre sa sensation dépouillée de toute rhétorique (Homme, si le cœur plein de joie, etc...). Nizan peut-être a su donner, dans la *Conspiration,* le détail de ce paysage *grec,* où l'immobilité de la lumière au zénith donne à l'homme, avec une perception matérielle de l'éternité, un cerveau tout à coup purifié de l'horreur de finir.

Il faisait déjà très chaud sur les hauteurs, et les crêtes vibraient comme des flammes blanches et bleues. Tout était parfaitement clos et résumé : c'était un de ces paysages qui possèdent en eux-mêmes toutes leurs raisons, où pas une ligne de fuite, pas une absence, pas une aspiration de l'horizon ne font penser à la grandeur terrible de la terre ; rien ne paraissait vieillir, se transformer, au sein d'un monde qui de seconde en seconde se répétait toujours identique à lui-même *comme une très grande œuvre perpétuellement inventée... On était mis à sa place dans ce monde qui se suffisait absolument, on n'y avait plus ni passé ni avenir, le temps et la mort paraissaient suspendus, on était établi dans la grande aventure imaginaire de la répétition des instants éternels.*

Char, avec la densité des grands poètes, a clos dans un tercet qui pourrait s'appeler *La Mort Grecque* ou *La Mort d'Héraclite,* la sensation de ce moment où l'idée de la mort est la plus petite, la plus indolore possible ; le sentiment merveilleux de cette rare victoire de la lumière matérielle sur les maladies imaginaires de la mort :

Mort minuscule de l'été
Détèle-moi mort éclairante
A présent je sais vivre.

GEORGES MOUNIN.

RÉFLEXIONS SUR JEAN PAULHAN ET LA RHÉTORIQUE

Par le biais d'une sorte de spectrographie de la chose écrite, Jean Paulhan, depuis sept ou huit ans, édifie une singulière et pénétrante philosophie de la littérature. Partant des *Fleurs de Tarbes* pour aboutir provisoirement à l'essai publié dans les *Temps Modernes* (1) sous le titre « La Rhétorique était une société secrète », la progression de l'analyse est ininterrompue et les propositions se pressent de plus en plus solidement étayées et convaincantes.

Je n'ai pas la prétention de vouloir, ici, aborder l'ensemble des travaux de Jean Paulhan ; la matière en est trop étendue. Pour le faire il sera nécessaire d'avoir recours à un certain recul, ainsi qu'à un examen parallèle des œuvres littéraires marquantes des dix ou quinze années à venir, car il n'est pas douteux que la forme et le style de ces œuvres, avoueront, face à l'influence de l'auteur des *Fleurs de Tarbes*, soit un hommage, soit une révolte. Il se peut, d'ailleurs, que déjà cette influence réfrène chez beaucoup le dessein d'écrire. Jean Paulhan a parfaitement réussi à éveiller la mauvaise conscience du plus grand nombre. Il faut lui en savoir gré.

●

Paulhan écrit : « La Rhétorique était plutôt un art d'ascèse et de sacrifice ». De prime abord cette affirmation surprend. Nous pensions, sans aller plus loin, qu'au contraire, la Rhétorique était une technique qui tendait à enjoliver le discours par l'emploi systématique de « figures ». Ces ciselures, ces adjonctions, le balancement des périodes, la pratique de métaphores et de synecdoques assouplies par

(1) Numéro de mars 1946.

l'usage et civilisées au sens exact du terme, tout cela créait dans notre esprit une sorte de confusion avec l'art plastique et, pour beaucoup d'entre nous, avec l'art baroque qui connut sa floraison au moment même où la Rhétorique se desséchait et ne se soutenait plus que par l'usage de recettes déjà étrangères au flux qui entraînait la Société. Si la thèse de Paulhan surprend, c'est que nous sommes farcis de notions fausses, que la perspective historique nous manque (2)) et que nous avons du mal à nous situer au sein des conditions qui faisaient de la Rhétorique un irremplaçable instrument de civilisation. En effet, la Rhétorique n'ajoutait pas d'ornement au discours ; elle élaguait au contraire ce que le langage commun pouvait apporter de richesses encombrantes. Ceux qui ont étudié la formation des expressions nouvelles et des figures par le langage parlé ont toujours été étonnés des abondantes inventions qu'il secrète, inventions généralement sans lendemain, que cela concerne le domaine des figures (du langage argotique au style dit « humoristique ») ou celui de la syntaxe. L'écrivain, qui, par une prétendue originalité, photographie sans discernement ces fleurs populaires flétries aussitôt que cueillies, fait une œuvre vaine, sans durée. Le rôle de la Rhétorique était justement de choisir à bon escient, de renouveler sans s'écarter des règles, et surtout de créer ces « lieux communs », nécessaires aussi bien à la communicabilité qu'à l'intelligence du discours. Nous verrons plus loin quelques objections que ne peut manquer d'élever un amateur de notre littérature contemporaine envahie de subjectivisme (que cela soit expressionisme, impressionnisme, monologue intérieur ou tout autre procédé qui vise avant toute chose à mettre le lecteur sous l'emprise brutale des sentiments propres à l'auteur, rejetant la logique et l'intelligence au profit d'une affectivité désordonnée).

La Rhétorique exige une objectivation du monde des choses et des sentiments, c'est-à-dire, en fin de compte, la possibilité d'en donner une explication. Aristote et Lucrèce l'ont dit. Malebranche (3) l'a démontré à son tour, indirectement, lorsqu'il dit que nous ne saurions prétendre à mesurer directement les unes par les autres, les sensations en tant que phénomènes subjectifs, et que toute comparaison entre elles présuppose une réduction à des causes ayant une existence en dehors de nous et par conséquent soumises aux conditions du temps et de l'espace. Dans le domaine du langage, la Rhétorique, à son origine et à sa belle époque, cheminait parallèlement à la philosophie des sciences, qui est au fond recherche des méthodes d'exposition et d'explication. Jean Paulhan rappelle incidemment cet aspect du problème rhétoricien en une courte note — que je souhaiterais

---

(2) A ce point de vue, je souligne en passant que l'érudition cache les gros plans de l'histoire et qu'au XX[e] siècle, nous avons du Moyen-Age (des âges gothiques), une notion bien autrement fausse que n'en avaient Boileau et Voltaire. Ceci est à développer.

(3) De la recherche de la vérité.

lui voir développer — lorsqu'il dit en s'appuyant sur l'opinion d'Aristole et de Platon « que la dialectique est la rhétorique de la science, et la rhétorique, la dialectique de l'opinion ».

Si la Rhétorique a subi une éclipse, elle le doit à l'impuissance où elle s'est trouvée à un moment d'accorder sa technique à la connaissance du monde objectif. N'ayant pu progresser ou plutôt ses représentants patentés ayant, en rompant avec les Encyclopédistes, refusé de se plier aux disciplines qu'imposait la conquête scientifique, elle a vécu de recettes vieillotes, tandis que ses adversaires emplissaient la scène littéraire de leurs confessions passionnées, mêlant les genres en un spectacle de variétés qui avait au moins le mérite de la nouveauté. J'ai dit progresser sachant bien le danger que comporte un tel mot, ses contradictions et son ambiguïté, lorsqu'il s'agit d'un problème esthétique. Mais la Rhétorique n'est-elle qu'un art ? Je ne le crois pas. Elle participe à l'évolution sociale, comme moyen terme, comme outillage humain destiné à exposer, à expliquer et à convaincre. C'est pourquoi le progrès de la Rhétorique est lié aussi bien à l'épistémologie qu'à certaines méthodes détachées des courants philosophiques et *actualisées* par les besoins du siècle. De Kant à Marx en passant par Hegel, on discerne un courant dialectique d'où dérive aujourd'hui une Rhétorique, encore balbutiante ,mais qui, par une prise de conscience de ses antécédents, peut brillamment et solidement renouer la tradition humaniste. Jean Paulhan ne semble pas négliger cet aspect lorsqu'il écrit que : ...« les Révolutions, les Renaissances, les Réformes, sont œuvre de rhétoriqueurs ».

Donc la Rhétorique, ensemble de règles et de recettes techniques qui exige un dur apprentissage, la formation du goût et la réduction de l'incontrôlable sensation à un terme commun, tend à rendre le monde intelligible et rationnel. Elle est un auxiliaire de l'homme dans la mesure où celui-ci exprime une volonté de domination sur les choses.

On dira, et Jean Paulhan a posé la question : la Rhétorique fait-elle des conservateurs (sociaux ou littéraires) ? Non, certes ; si l'on peut citer des cas récents de confusion entre Rhétorique et conservatisme politique, cela ne peut être que par la projection, dans le monde actuel, d'une Rhétorique arbitrairement détachée d'un siècle passé. Il ne viendrait à personne l'idée de prétendre que les Conventionnels dont les plus grands étaient de grands rhétoriqueurs furent des esprits rétrogrades ou conservateurs. Contre tout reproche de conformisme social, la Rhétorique peut facilement répondre en disant qu'outillage technique elle dédaigne la morale. Son art de convaincre s'applique aussi bien au pour qu'au contre. Jean Paulhan, sur ce point, cite Quintilien et Aristote. Je citerai à mon tour Saint-Augustin (4) : « J'en-

(4) Confessions IV - 2 - Trad. Arnauld d'Andilly.

« seignais alors la Rhétorique et je vendais l'art de vaincre « les autres par la puissance de la parole, étant moi-même « vaincu par mes passions. »

La Rhétorique suppose une philosophie conceptualiste. C'est par là qu'elle se rapproche de la Science, ou, si l'on préfère, de la Connaissance en général. L'objet conçu devient le véritable support de la phrase. S'en éloigner, se livrer aux mystagogies de l'anti-rhétorique c'est accepter toutes les sujétions d'une basse sorcellerie. Je me souviens, à ce propos, avoir fait lire, en 1933, le roman de Céline, « Voyage au bout de la nuit », à un militant syndicaliste, alors âgé de trente ans environ et dont la scolarité n'avait pas dépassé la deuxième année d'enseignement primaire supérieur. Céline n'était pas encore marqué politiquement ; si Léon Daudet en disait du bien, les journaux d'extrême-gauche ne lui marchandaient point les compliments. La réaction de mon lecteur me surprit alors autant qu'elle me parait justifiée aujourd'hui. C'est en termes de dégoût qu'il qualifia le roman de Céline et ce qui m'étonna, moins pour le fond du récit et la crudité exhibitionniste de certains passages que pour la vulgarité voulue de l'expression : « On n'a pas le droit, me dit-il, d'abimer la langue française à ce point. »

Jean Paulhan fait remarquer que la Rhétorique contraint la pensée. C'est bien là le plus bel hommage qu'on puisse lui rendre.

Livrées sans ordonnance, torrentueuses et contradictoires, les pensées peuvent plaire sur le champ, mais, sitôt exprimées, il ne reste rien qu'un matériau qu'il faut mettre en œuvre et dont la plus grande partie est inutilisable. Ceci est malheureusement trop démontré par ces œuvres illisibles vingt ans après leur succès tapageur du début. De même, les clins d'yeux et les mots de passe propres à une génération sont intransmissibles, intraduisibles et proprement antisociaux. Il n'y a pas là excès de liberté, car la Rhétorique permet toutes les libertés et même toutes les licences de la pensée, mais au contraire un repliement sur des formules du genre initiatique, un ésotérisme de l'expression aux antipodes même de la liberté.

Il faut le répéter, le Rhéthoriqueur est progressiste, en même temps qu'attaché à la tradition. Peut-on en voir la preuve dans les efforts que fait en France une Réthorique en voie de reconstitution, mais encore au stade de l'élaboration des règles ? L'important sera de relier ces règles rénovées à la grande tradition humaniste. C'est un problème de patience et d'honnêteté. Le Rhétoriqueur est progressiste parce qu'il lui est intimement commandé de participer à une connaissance encyclopédique. Une Encyclopédie ne peut se concevoir sans une Rhétorique. Il est nécessaire que de nouveaux lieux communs ayant acquis droit de cité affirment leur légitimité en débordant la génération qui les a consacrés. Le divorce entre la langue écrite et le langage parlé ne se conçoit qu'aux époques où la Rhétorique abdique ou

vieillit. Mais, il suffit qu'une culture véritablement humaine — historiquement nécessaire — se substitue aux écoles esthéticiennes pour qu'à nouveau un courant d'échanges s'établisse entre la Rhétorique et le langage parlé. Il y a une vingtaine d'années, j'écoutais discourir un vigneron du Beaujolais, un octogénaire nourri de la philosophie matérialiste du XVIIIe siècle, par dessus l'idéologie de quarante-huit. Ses phrases coulaient comme la prose des grands auteurs et dans sa bouche les termes les plus abstraits, enchâssés comme dans un chapitre de *Mably* ou d'*Helvétius*, prenaient un air familier et convaincant. Et personne, autour de lui, dans son village, ne trouvait ridicule la noblesse des expressions qui fleurissaient naturellement son discours. Ce vieillard était le témoin d'une tradition dépassée, mais ses auditeurs par delà cet anachronisme même, renouaient nostalgiquement avec une grandeur vers laquelle ils aspiraient confusément.

●

On ne tord pas facilement le cou à l'éloquence. Avec un cadavre sur les genoux on est toujours embarrassé et de plus cela donne un air nigaud qu'on tente vainement de masquer sous une affectation de simplicité. Certes, l'anti-rhétorique, à son point de départ est remplie d'excellentes intentions, mais elle ne peut progresser ou affirmer son contenu esthétique qu'en invoquant à chaque pas « l'ange du bizarre », personnage qui se retourne aussi en « démon de la perversité ». Dans l'un ou l'autre de ses rôles, il manifeste un insatiable appétit de domination. Aux sacrifices qu'il exige des écrivains s'abandonnant à ses charmes, il n'y a de limites que dans le silence ou dans la mort.

La Rhétorique est aussi le mouvement de l'expression agençant des jugements de valeur (5). Ceci rejoint la remarque de Jean Paulhan, rappelée précédemment, selon laquelle la Rhétorique serait la dialectique de l'opinion. Or, un jugement de valeur honnêtement amené est inséparable d'une prise de position préalable et expliquée à l'égard des grands problèmes humains. Indépendamment du fond auquel la Rhétorique n'est point nécessairement liée, il se pose tout l'aspect technique de l'exposition, du réquisitoire, du plaidoyer, des raisonnements aménagés et des conclusions. Toute cette instrumentation littéraire est proprement de *l'éloquence*, au sens étymologique du terme. Les abus d'une pratique ne peuvent légitimement prétendre à en interdire l'usage. Rimbaud est terriblement, effroyablement éloquent, Lau-

---

(5) On pourrait dire dans une certaine mesure que l'existentialisme fait prédominer dans sa littérature les jugements de réalité ; ce qui aboutit à une sorte de phénoménologie du trait choisi systématiquement absurde ou choquant.

tréamont, l'est avec superbe : « Vieil océan, tu es le symbole de l'identité : toujours égal à toi-même. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, etc. (6) ». Ce qui trouble le jugement que l'on porte sur *Les Chants de Maldoror*, est dû moins à la composition, au déroulement, à la symétrie des périodes où l'on retrouve tous les éléments d'une Rhétorique renaissante, qu'à la nouveauté des images, qu'au rapprochement incongru de certains substantifs curieusement appariés. Il est d'ailleurs amusant de constater que la plupart des admirateurs de Lautréamont, s'arrêtent de préférence sur l'aspect fortuit et très secondaire des « Chants », et négligent ce qui en fait le mérite durable : la virile poussée rhétoricienne.

Il n'est pas jusqu'a Verlaine dont la technique poétique, lorsqu'elle est analysée sans parti-pris ne révèle un discours (7), qui volontairement « parviloquent » n'est pas moins criticable que la grandiloquence d'un Agrippa d'Aubigné. L'hypocrisie verlainienne est un hommage rendu à la Rhétorique.

●

Jean Paulhan dit : « La Rhétorique était une société secrète ». Ceci est juste dans le sens où l'on dit qu'un tiers-ordre religieux ou la franc-maçonnerie sont des sociétés secrètes. Je veux ainsi préciser qu'il s'agit de sociétés fermées, à recrutement limité ou entouré de garanties sévères, mais connues du grand nombre et dont les voies d'accès, quoique difficiles, sont ouvertes au mérite et à la patience. Comme la franc-maçonnerie, la Rhétorique était une société démocratique se recrutant par cooptation. Pour s'y faire recevoir, le rang social importait peu, seuls comptaient, l'amour des belles lettres, l'intelligence, le talent. Mais toutes ces conditions étaient primées par l'accomplissement d'un apprentissage, cet apprentissage que les lettres contemporaines tiennent pour gênant, apprentissage qui n'a d'ailleurs rien de commun avec le mandarinat universitaire, qui en est même exactement l'opposé.

C'est sous le couvert de l'anti-rhétorique que de nombreux écrivains, romanciers, nouvellistes ou poètes refusent de se soumettre aux rigueurs d'un apprentissage souvent décourageant et abordent ainsi sans « conscience ouvrière » un domaine où le moindre succès initial devient à leurs yeux un brevet professionnel. Il y a mieux. La systématisation de l'anti-rhétorique conduit les plus radicaux d'entre les écrivains (8) à la constitution de gangs terroristes dont les

---

(6) Premier chant.

(7) Cf notamment les sonnets de *Sagesse*.

(8) Il faudrait rappeler l'influence des peintres sur les écrivains et le sentiment d'envie que les premiers inspirent aux seconds, quant à la liberté d'expression et d'invention. Cela montre que l'écrivain méconnait en général les conditions qui régissent les arts plastiques, et qu'il cultive l'illusion que sa phrase peut, selon son talent, être picturale, architecturale ou même musicale.

chefs exercent sur leurs adeptes une dictature totalitaire, quoique d'assez courte durée. Ces gangs, lorsqu'une cassure historique s'insère entre deux époques jouent sans le vouloir un rôle d'abcès de fixation au sein des éléments superstructuraux de la société. Selon le point de vue où l'on se place, ce rôle est jugé différemment. Pour un conservateur il est bon que des jeunes gens pleins de dynamisme usent leurs forces avec des armes de pacotille, et des pétards mouillés, plutôt que d'aborder l'essentiel de problèmes que fait oublier une agitation superficielle. Au contraire, un progressiste estimera regrettable cette activité, qui, sous l'alibi facile de « la libération de l'esprit », par exemple, conduit des jeunes hommes pleins de possibilités, sur les voies d'une vieillesse impuissante et radoteuse.

●

Me suis-je écarté au cours de ces réflexions des préoccupations que Jean Paulhan a mises au premier plan de « la Rhétorique était une société secrète » ? Apparemment, oui, au fond, j'en doute car l'ironie de l'auteur des « Fleurs de Tarbes », ne peut faire illusion qu'aux lecteurs inattentifs, ainsi qu'à ceux dont la mauvaise conscience se paye de mauvaises raisons. La passion de Jean Paulhan, faisant du langage son objet, déborde celui-ci pour atteindre aux régions où les problèmes se rejoignent sur le plan d'un nouvel humanisme. Avec beaucoup moins d'adresse, je n'ai pas voulu faire autre chose.

A. BLANC-DUFOUR.

LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ

Soit une femme enceinte, de deux mois environ. Elle est habitée par quelque chose qui vient d'elle, qui est son œuvre, mais qui demeure un corps étranger. Une substance inattendue, nouvelle, distincte, est mêlée à la sienne. D'où son inquiétude, et un léger égarement. En même temps, une grande placidité fleurit en elle. Son corps sert d'intermédiaire entre un autre corps et l'univers ; elle n'a qu'à laisser une circulation se poursuivre. Elle est à la fois occupée, prise, et reposée, fixée. Mais toute sa sûreté est liée à un avenir : ce corps étranger croît en elle, elle attend le moment précis d'une expulsion qui ne peut aller sans violence, et d'une découverte qui ne peut aller sans émoi. Dans son sommeil ou son angoisse, son alourdissement, son austère métamorphose, et son inertie, elle prépare une sorte de colère, et aussi un amour apparu avec l'intervention dans la vie d'une vie qui est son fait. Supposons maintenant un projet d'avortement. Chacun, de plus ou moins près, connaît cela : aujourd'hui, la renonciation à l'éternité, que ce soit dans l'ordre biologique ou ailleurs, est une chose assez courante. Cette préparation et cette attente perdent alors leur sens. Cependant, inutiles, oppressantes, elles se poursuivent. Ce corps étranger, cette future apparition, il ne s'écoule aucune minute où ils ne s'étendent pas, et cette présence physique interne n'est jamais interrompue. On comprend que la femme mette une certaine sévérité froide et pesante, une sévérité de juge, à regarder l'homme, dont tout le souci et l'empressement n'arriveront jamais à faire qu'il ait, lui, rien de nouveau dans le ventre. Sa situation, à lui, peut bien être gênante, elle n'est en tous cas signifiée par aucun écœurement, aucun gonflement de la poitrine. Chaque jour qui passe ne lui apporte pas une augmentation notable de son poids, une altération sensible de ses traits. Chaque nouvelle semaine ne contribue pas à l'installation plus complète, dans son corps, de ce qui n'est pas voulu. Il ne lui sera rien fait, à une date incertaine, d'artificiel, de sanglant et d'inavoué ; les mois qui vont venir seront pareils aux précédents, il peut cheminer sur la terre sans déplacer autre chose que lui-même. Il n'y a rien en lui qui ne lui appartienne. Quoiqu'il veuille et sente, il ne peut ignorer qu'après tout, il est toujours libre. Mathieu Delarue est un homme qui tient à sa

liberté, c'est-à-dire qu'il ne peut *réellement* se vouloir père, militant communiste, ou voleur. Pour lui, le monde des actes et des intérêts est cerné par des apparences achevées, closes ; il n'a rien de béant qui puisse équivaloir à un appel. On ne pourrait y pénétrer que par une effraction que rien ne sollicite. Un homme qui serait au dedans de ces apparences ne pourrait être vraiment lui, Mathieu Delarue. Et il va toujours de soi que toutes ses pensées le laissent inchangé, réservé, tranquille. Or son amie est enceinte. Il n'est pas question qu'il veuille laisser l'enfant naître, ou qu'il se demande sérieusement ce que son amie en pense. Alors, il lui faut chercher des adresses, aller voir des inconnus, trouver de l'argent. Il n'est pas un personnage tragique, il est un homme bien embêté. Bien entendu, il est « très gentil » : il y a des jours où il n'oublie pas de téléphoner pour demander des nouvelles, et il voudrait que la chose se fit proprement. Il est aussi incapable de se conduire comme une brute que comme un « sobre et naïf homme de bien ». Mais en réalité, il ne quitte pas sa position d'homme libre, il n'a pas beaucoup envie d'agir, il n'a guère de raison présente d'agir. Cependant, il va bien falloir que quelque événement se produise. Il n'est fortement enclin ni à épouser son amie, ni à l'abandonner purement et simplement, ni à accepter l'enfant, ni à le faire disparaître par n'importe quel moyen. A la vérité, rien ne l'empêche de faire à ce propos un choix, de transformer une situation échue en situation décidée ; il pourrait ainsi continuer à sentir sa liberté. Mais il éprouverait aussi que dans tous les cas, cette liberté est l'instrument d'une imposition, et ne consiste qu'en la possibilité d'admettre une seule et même réalité déterminée, qui finit obligatoirement par se faire choisir. Entre son amie enceinte et la petite étudiante sur laquelle il s'attendrit, entre telle et telle solution, il demeure inerte, hésitant, puisque, pour un être dont la liberté constitue le rapport avec la Réalité, il y a entre les différents aspects du réel une égalité quasi-absolue. Tout lui est égal, parce que tout *est* égal, équivalent. Mais alors. il ne peut lui arriver que d'étranges catastrophes, puisque des événements qu'il aura laissés se produire, inattendus, bruts, absurdes, sans regard et sans air, vont venir lui signifier, sans le connaître ni le lâcher, qu'ils le concernent, le prennent avec eux, et vont modifier sa vie. Finalement, aux derniers chapitres de *L'âge de raison*, Mathieu Delarue devint un personnage tragique ; il est bien aux prises avec une situation, il a bien un drame, dont l'aboutissement est un échec : l'avortement ne se fait pas, l'amie est épousée par un autre personnage, la petite étudiante s'en va. Si Mathieu Delarue est dans l'échec, ce n'est donc pas qu'aucune menace à son égard se soit exécutée, c'est qu'il n'a pas résolu lui-même ses questions. La vie le met hors de cause, et il n'a réussi qu'à garder un bien qu'il n'apprécie plus. A quoi bon une réussite qui ne consiste qu'à *se tirer d'affaire*, c'est-à-dire à préserver une inertie et un vide ? Enfin, il va toujours aller passer l'été à Juan-les-Pins, chez son frère. Puis plus tard, il va y avoir la guerre, à partir de quoi tout sera aboli.

Mathieu Delarue, dans sa conscience même, et d'après le ton du romancier, est condamné. Sa liberté n'apparaît plus

comme une valeur; elle est entourée de contraintes qui n'ont pas été modifiées, aucun triomphe n'a été obtenu par elle sur un monde, angoissant et neutre, de problèmes en suspens, d'arrangements imparfaits, de faiblesse complices ; c'est une liberté amputée de toute possibilité d'exercice de soi. Mathieu Delarue n'a pour vivre qu'une lucidité quasi-automatique, et, bien entendu, il est connu — après Nietzsche, Lawrence et quelques autres — que le recours à « l'esprit » est une ruse inutile ; la « vie intérieure », de soi, ne sert à rien.

L'authenticité du personnage ne peut être contestée. Voilà un homme à qui son audace de pensée ne rend possible qu'une vie d'où toute imprudence et toute aventure inattendues sont vigoureusement exclues. Il vieillit, et c'est tout. Sa durée est comparable à une matière crépusculaire, confuse, sans lueurs, froide et rèche, sans forme, sans appel, que n'avait fait pressentir aucun désir, que n'avait voulue aucune idée. Toute sa liberté consiste à être confronté seul avec cela, à sentir une stupeur distante devant cela, qui cependant se suggère continuellement, plein de menaces vides et insistantes, pesant et sans yeux ni parole. Il a trente-cinq ans. Il va être mobilisé.

Certes, ce sont bien l'âge et les circonstances où il y aurait souvent lieu de poser à la vie la question que le personnage de Caldéron pose à l' « hippogriffe ».

Donde rayo sin llama
Pajaro sin matiz, pez sin escama
Y bruto sin instinto
Natural, al confuso labérinto
Destas desnudas peñas
Te desbocas... ?

« O rayon sans flamme, oiseau sans couleur, poisson sans écailles, brute sans instinct, sans nature, où donc, dans quel confus labyrinthe de roches dénudées, débouches-tu ? » Il est facile de conclure que la liberté de Mathieu Delarue « n'est pas la bonne ». Elle ne serait pas la bonne en ce qu'elle n'est qu'un arrêt devant cela ou rien ne vaut, ou rien ne peut être possédé, et où, dans cette mesure, aucune liberté n'est reconnue. Mais il n'est peut-être pas facile de ditinguer la « bonne » liberté de la « mauvaise ». L'évocation d'une telle dualité fait penser à ce qu'on appelle, en anatomie, un « artifice de dissection ». Dans l'expérience, la liberté s'éprouve comme une et identique à soi dans ses « moments » divers. Qu'il s'agisse d'horreur ou d'exaltation, la liberté est toujours elle-même. Ce qui est probable, c'est que Mathieu Delarue est un homme à qui il manque un pouvoir. Lorsqu'il pense à sa vie, il la voit de façon assez réduite et schématique pour en saisir surtout l'insignifiance, la monotonie : il est fonctionnaire, il va encore, un certain nombre de fois, aller en vacances, rentrer, puis il prendra sa retraite et il mourra. Il ne sera jamais rien autre que ce qu'il est, il en est à sa forme dernière. Quel que soit le nombre d'années qui lui reste à vivre, il est tout proche de la mort. Cette vision convient bien à certains passages de la

carrière humaine : retours de voyage, séparations, etc. Mais, par ailleurs, il est remarquable qu'avec Mathieu Delarue, aucun poids n'est accordé à ce qui rend effectivement possible, en tout cas, une expérience humaine traversée par le paradoxe, le contre-sens, l'absurdité. Mathieu Delarue sent comme s'il ignorait qu'il a un présent. Bien entendu, le romancier a bien le droit d'établir ainsi son personnage. Mais ce droit ne s'exerce pas sans risque artistique. Et, en effet, cette remarque sur Mathieu Delarue équivaut à une critique de l'œuvre dont il est un personnage : la présence du présent y est quasi-inconnue.

Or, l'écriture consiste toujours à supposer la présence. Selon elle, le paysage, la circonstance, le pathétique, sont bien là. Qu'elle ait ou non son origine dans un manque et un effacement elle constitue par elle-même une conclusion confiante, elle présente comme étant à la portée immédiate de l'attente humaine, tout ce qui a une forme, un tissu et une couleur. Il n'y a pas d'art sans quelque adhésion ; l'art admet un instinct, un désir, et une échéance imprévue et proche comme le présent, un état qui peut se définir comme état de présence. Faute d'une naïveté de ce genre, *Les chemins de la liberté* ne sont presque pas, jusqu'à nouvel ordre, une œuvre d'expression. On n'y trouve ni style, ni rythme, ni architecture, ni lumière, et Mathieu Delarue est entouré de personnages à demi conventionnels.

Il serait facile d'insinuer que cette insuffisance esthétique est en rapport avec un certain développement de l'esprit philosophique. Mais la phénoménologie, en général, ne dit rien qui implique, de soi, un grand éloignement de l'habitude esthétique. On peut même penser qu'elle consacre cette habitude, et tend à la favoriser. En effet, c'est une philosophie avec laquelle l'essence lointaine est résorbée dans l'apparition effective et proche. Corrélativement à cela, c'est une philosophie pour laquelle il n'y a pas de termes isolables, et qui ne connaît que des totalités. Et ces totalités ne sont ni de simples juxtapositions puisque chaque élément y est présent de part en part ; ni des mélanges, puisque, entre ces éléments, il n'y a pas de lien extérieur, contingent, et sans pouvoir modificateur, mais seulement une adhérence intime et une solidarité absolue dans l'apparition et la disparition ; ni davantage des données homogènes et figées, puisqu'elles ont une structure et se maintiennent par un mouvement intime. Elles ne peuvent donc être comprises qu'à la façon dont se comprennent, en art, les systèmes de *qualités* qui échoient. Selon cette philosophie, toute analyse est donc trompeuse, puisque ce dont l'analyse prétend permettre la synthèse était toujours « déjà là », solide et résistant, débordant, dès l'intervention de la première donnée. Plus précisément, la seule analyse possible est une analyse « existentielle », c'est-à-dire une analyse qui vise directement les variétés de l'existence dans les cas examinés. Et ces variétés de l'existence ne peuvent être décrites sans quelques assimiliations au monde des fait visibles, narrables, de ce qui est utilisé dans l'établissement des symboles, sans quelque assimiliation à une matière imaginable. Relativement à la philosophie traditionnelle, la phénoménologie représente donc un mouvement d'involution,

et cette involution tend à rapprocher la philosophie de l'art. En effet, d'une part, la pensée se trouve ainsi délivrée des dogmatismes rivaux de la tradition, lesquels tendaient *tous*, sinon toujours dans l'ordre des faits historiques, du moins en essence, à exclure un univers imprévisible, suffisant, succulent et absurde comme tout univers *senti*. D'autre part et surtout, la connaissance ne dépend plus d'une *explication*, mais d'une *explicitation*, autant dire d'une *expression* (1). L'expression est d'ailleurs tout autre chose qu'un acte de détail, une adjonction intermittente et contingente ; c'est, en fait, un phénomène constant, c'est, en nature, un rapport « existentiel », dans lequel l'existant et l'être sont *eux-mêmes* en cause.

Si ce ne sont pas les tendances générales de la phénoménologie qui agissent ici contre l'écriture, c'est peut-être l'application particulière faite par Sartre de ces tendances. En effet, celui-ci pourrait dire que les *Chemins de la liberté* ne sont pas une œuvre d'art — comme étaient *Le mur*, *La chambre* ou *Les Mouches* — parce qu'ils ne veulent pas être une œuvre d'art. En effet, dans la mesure où l'écriture fait croire à la présence, elle est mensongère ; un roman ne peut être justifié que par une démonstration. J.-P. Sartre, on le sait assez, est hostile à l'idée de la valeur littéraire. Aujourd'hui, l'art, peut-être parce qu'il a abouti à la découverte de son objet propre, a atteint l'âge de la mise en question. Les surréalistes, en manifestant leur dégoût à l'égard du fatras poétique, et en cherchant, hors de l'art, un lieu d'application à des moyens qui restaient profondément des moyens d'artiste — personne n'est plus « esthète » que Breton — ont ouvert une crise que l'échec inéluctable du surréalisme n'a pas résolue. Maintenant, les riques courus par l'art sont moins apparents, plus graves, et viennent de raisons nouvelles. On peut lier l'antiesthétisme de Sartre à sa critique de la notion de moment (voir l'*Etre et le Néant*) : le temps est une «totalité détotalisée». Il n'y a pas de présent qui n'ait pas trait à un avenir et à un passé, c'est-à-dire qui ne soit creusé, pénétré de fuite, écartelé. Il n'y a pas de donnée du temps à qui toutes les dimensions du temps ne soient simultanément apportées : le présent est un futur passé, etc. Rien n'apparaît sans tendre à se faire confirmer par un avenir, c'est-à-dire sans se faire passé, et ainsi rien dans le temps ne se rejoint jamais soi-même, le temps est fait à la foi d'un écartèlement et d'une adhérence ; il est un phénomène sans résultat, de reconstitution et de fuite.

Donc l'écriture, en tant qu'elle rétablit la notion de moment, même quand elle traite d'attente ou de souvenir, de nostalgie, de malaise, de folie ou d'échec, n'aurait pour fonction que de maintenir un leurre. Cependant, il y a bien un sentiment qui se dégage des *Chemins de la liberté*, qui s'y trouve fortement exprimé, et dans le texte même plutôt que dans l'argument : « l'être est toujours de *trop* ». En soit, l'être est à la fois repoussant et inerte. Que ce soit dans l'ordre psychologique ou dans l'ordre physique, tout ce qui est

---

(1)L'influence de la pensée gestaltiste peut évidemment s'exercer dans ce sens.

humide est un suintement, tout ce qui est sec est un détritus rêche et mort, toutes les peaux son flasques, toutes les chairs sont pesantes, tout ce qui est gras est obscène, tout ce qui est maigre est poussiéreux, tout ce qui est grand est hypertrophique, tout ce qui est petit est pauvre et ratatiné. Et en effet, l'approche de ce qui n'est pas, en quelque manière, aimé, d'un corps fortuit, dévêtu, blanchâtre et passif, informe, d'une haleine étrangère, d'un regard ignare qui attend, ne va pas sans une révélation horrible. Avoir été mêlé à cela, touché par cela, est toujours inoubliable. Mais précisément cette horreur peut se retrouver encore vive, ce souvenir ne peut inspirer de terreur, qu'autant qu'à cette occasion un présent a lieu comme tel. Et l'horreur tend à l'expression, parce qu'après tout il n'y rien en elle que ce qui commande une *présentation*. Son obscurité, son irréductibilité, son épaisseur sans aspect, inconnue, son indéfinition menaçante, tout cela ne signifie rien d'autre qu'une présence, et c'est ce que l'expression, avec son paradoxe, consiste à reconnaître. En tant qu'elle est à la fois immédiate et infiniment suggestive, l'horreur n'a de révélation que pour un seul moment, de matière que pour une seule forme. En cela, elle est pareille à l'angoisse, à la tendresse, elle n'est peut-être pas un état privilégié. La disparition rigoureuse, impitoyable ,de toute valeur sensible, fait partie de la même expérience que l'apparition des différentes valeurs sensibles ; et, que l'être soit toujours « de trop »,cela ne peut se savoir que dans un univers où il y a de la présence et où une écriture est possible.

Au surplus, Sartre lui-même, dans *L'Etre et le Néant*, indique une chance qu'a l'homme — l'homme aux prises avec des circonstances, l'homme romanesque — de trouver un présent. Il faut et il suffit pour cela qu'il interrompe le cours de ses hésitations entre des sollicitations diverses, insistantes et faibles, qu'il aille contre tout ce qui tend à lui imposer un comportement établi d'avance, et qu'il se jette sans réserve, sans correctif ni arrière-pensée, dans une décision qui lui appartienne en propre, c'est-à-dire dans une décision que lui seul, en tant que séparé, inconnu et conscient, pouvait prendre. Une telle prise de liberté est toujours possible, il n'y a rien qui s'y oppose directement, elle est toujours immédiatement « à portée de la main », elle peut toujours s'effectuer d'un coup, sans difficultés internes, sans lenteur ; elle ne comporte rien de déconcertant, rien qui ne soit clair et acceptable. Celui qui prend cette liberté triomphe simultanément de toutes les « faiblesses », c'est-à-dire de tout ce qui l'attire là où il n'est pas absolument justifié à ses yeux qu'il aille, de tout ce qui est ambigu, de toutes les suggestions qui n'ont de force profonde que pour solliciter une complicité dont elles ne peuvent se passer, et qui conditionne leur transformation en « puissances invincibles ». Un tel homme, simultanément, prend une attitude simple et aisée, et accomplit un prodige quasi-inespéré. Son sacrifice lui vaut un « moment » qui est bien une merveille. On voit que la plénitude du présent n'apparaît que dans une atmosphère exceptionnelle et « héroïque ». Il s'agit, par exemple, de ceux qui préfèrent la mort à une trahison », ou plus généralement, de ceux qui renoncent volontairement à

un espoir quelconque au profit d'un acte dont l'inaccomplissement réduirait définitivement la valeur de la vie. Et il est facile de sentir qu'en effet, ceux-là ne sont plus séparés par rien de tout ce qui peut « être là », de tout ce vers quoi s'ébranle le temps humain, du présent. Ils échappent au projet et au souvenir. à la recherche, ils ont changé de manière d'être. Donc, la liberté, liée à une aventure où le temps est « détotalisé », introduit le présent. Mais il y a lieu de se demander comment cela peut se produire. Si une liberté peut introduire le présent, c'est peut-être que *toute* liberté est, par soi-même, attachée à un présent, c'est peut-être que l'exclusion, le rejet en quoi consiste la liberté, font un vide dont profite, avec son dépouillement, son innocence, sa certitude, le présent même. S'il n'y a pas de liberté à quoi ne soit conjointe quelque présence, l'unité de la liberté est rétablie, et le « moment » peut aussi bien passer de la vie de l'homme « héroïque » à celle de l'homme ordinaire, de celui qui a des faiblesses, des « instincts », des habitudes et des projets, mais à la portée de qui le présent ne cesse pas également de se tenir. En effet, pour que le « moment » puisse être introduit, ne serait-ce qu'une seule fois, il faut qu'il soit logiquement possible dans la structure du temps, il faut que la « totalité détotalisée » puisse se «retotaliser» et que le fait de saisir à la fois, dans leur inséparabilité, les dimensions du temps, jalonne ce temps lui-même en créant un présent.

Les développements de Sartre sur le temps — comme ceux de Merleau-Ponty, dont les tendances diffèrent un peu de celles de Sartre — ne semblent guère réfutables, mais il reste peut-être à les compléter et à les interpréter. S'il est vraiment possible à l'homme de toucher le présent, cela entraîne une nouvelle appréciation de l'écriture : que ce soit dans un portail roman ou dans quelques mesures d'un quatuor, l'écriture, en tant qu'elle parvient, au delà de l'attente, d'une nostalgie insuffisamment austère, de l'aspiration et de la crainte, à rétablir un présent certain et « carré », cesse d'être allusion et simulacre pour devenir l'événement par excellence, qui se produit en continuité avec le réel en même temps qu'il tranche dans le réel. Mais la possibilité du présent entraîne aussi d'autres conséquences. En effet, le temps devenant objet, l'homme est fondé, d'un part, en tant qu'être libre puisqu'il dispose absolument de *son* temps, d'autre part, en tant qu'être lié à une matière inhumaine, puisque une impassibilité et un mutisme correspondent dans le temps au pathétique et au langage humain. De plus, le projet est alors justifié, puisqu'il porte sur un futur présent possible, et aussi rendu plus difficile, puisqu'il demande l'abandon d'un présent actuel, sûr et attachant. Ainsi est-il que l'homme peut être le sujet d'une *action* tout en sachant que sa vraie puissance est dans la *passion* ; il peut s'accorder à l'espoir sans cesser de connaître comme sa possession unique un présent sans espoir ; il peut à la fois refuser de se faire le complice de toute valeur, de toute dignité, et accepter son univers et lui-même. Enfin, il peut projeter de ne pas être saisi par la mort en plein projet, mais de mourir dans le moment de sa liberté et de son triomphe sur l'angoisse. Plus précisément, tout en se sachant exposé à cette mort à propos de laquelle le cardinal de Retz disait : « Je ne compte

le fer et le poison pour rien ; rien ne me touche que ce qui est dans moi » ; c'est-à-dire à un pur événement impensable et insignifiant, qui va venir figer ses projets comme tels, et rendre sa vie définitive en tant qu'inassouvie ou inexpiée, il peut se destiner à sa mort, jouer en vue de sa mort comme limite et épreuve de sa réalité. Ce faisant, il met à son projet une énergie et une tension qui reviennent encore habiter le présent même.

Après le premier volume des *Chemins de la Liberté,* le destin de Mathieu Delarue se dilue dans celui de l'Europe : la plage méditerranéenne où il s'étend est simultanée à un hôtel rhénan où Chamberlain a chaud, à une boutique de Paris ou deux juifs discutent, etc... Sartre, dans le deuxième volume, utilise une technique empruntée à Dos Passos. Sans doute veut-il marquer ainsi son acceptation du monde moderne dans ce qu'il a de serré et d'épars : l'histoire propre de chacun s'allège, elle couvre une participation à la fois hésitante et sûre à une autre histoire, différente par nature de tout drame personnel, et qui appelle de nouveaux procédés d'expression. Mais n'est pas Américain qui veut. L'œuvre de Dos Passos a une cohésion, une fermeté et une ampleur qui manquent un peu au *Sursis.* Chez l'auteur de 42nd *Parallel,* la technique est ajustée à un univers qui peut bien être austère, insensible et désolé, mais qui semble être aussi un univers *désiré.* Cet auteur est inspiré, c'est un artiste.

Pour Mathieu Delarue, la lumière de Septembre 1938 est liée au caractère sinistre de son propre affaissement comme au caractère sinistre de l'époque historique en cours. C'est juste avant le début d'une grande guerre qu'il a achevé de mûrir, et perdu toutes ses illusions sur lui-même. Peut-être la guerre lui sera-t-elle utile ? Pour un combattant ou un prisonnier, ou même pour un réfugié ou un sinistré, la vie cesse du moins d'opposer l'un à l'autre un extérieur immuable et un tréfond ambigu, égarant, inventé. Dans cette mesure, elle devient moins inquiétante. Et puis, en temps de guerre, l'espace terrestre peut être perçu à nouveau, la liberté vérifiée et renouvelée. Cependant, si la guerre mérite effectivement le grand cas qui en est d'ailleurs réellement fait, il ne faut tout de même pas oublier qu'elle constitue un échec humain. Elle finit bien par aboutir à une paix, armée ou non, durable ou précaire. Et avec la paix intervient une réalité que la guerre n'a pas changée, et qu'elle n'a fourni aucun moyen de traiter. Cette réalité, c'est le contact de l'homme et du temps, la nécessité pour l'homme de s'accorder à l'être même du temps, et celle d'affirmer son sentiment et son expression.

JEAN CATESSON.

PRÉSENCE DE L'ÉPOPÉE

Alors que les routes des vallés heureuses, où l'envahisseur s'insinue, sont encombrées par les charrettes des fuyards, et pendant que les récoltes brûlent lentement, les hommes armés rejoignent la terre inhospitalière. Celle qui vivait seule. Elle repoussait l'homme qui ne l'habitait pas: il ne faisait que s'y frayer un passage aux heures de la plus haute solitude, émigrant ou chasseur. Les ravins, les landes, les montagnes, Roncevaux, l'Argonne, les Glières, quand les villes et les plaines s'écroulent, eux seuls résistent et arcboutent les combattants. Antée doit toucher la terre la plus dure. La craie, le granit, le basalte, sont les socles de la résurrection: Valmy, le Vercors — le champ de Kossovo, qu'on appelle aussi, dit-on, le champ des Merles, et la montagne Kozara. Lieux élevés ou pentes obscurcies par les arbres; leur profondeur, ou leur virginité, deviennent la suprême ressource, l'inépuisable ressource d'un peuple résolu à vivre. Montagnes pleines de sources.

Les hommes ont abandonné leurs vergers qui poussent plus bas: ils continuent à pousser. Les mirabelles de septembre dorent la plaine éparse autour des landes de Valmy, séchées par le vent, de même que les pruniers de la Vallée du Prince *bleuissent de beauté* tandis que la mère Kozara referme sa chevelure verte sur les cadavres des partisans.

Le pays de Kossovo et de la montagne Kozara, la Yougoslavie est sans doute celui où les hommes tournant le dos aux fermes des vallées, et leurs récoltes mûres, se sont le plus souvent dirigés, pour en faire des citadelles, vers les plateaux de neige et les forêts qui engloutissent les armées dans leur ombre. Chaque génération s'est ainsi retrouvée, sur un sol susceptible seulement de la défendre. Un peuple habitué à se défen-

dre et comptant, parmi ses armes, ce que la terre a de redoutable. La vie farouche. Chaque défaite peut être la dernière, chaque victoire à recommencer. Il faut tuer ou être tué. Rien d'étonnant que dans ces circonstances, le cadavre d'un ennemi sente bon.

Nous n'acordons aucune importance à un décor (carabines, bonnets de fourrure, etc...), qui séduisit trop souvent les amateurs de pittoresque pour ne pas écœurer les esprits las de tout romantisme social. Aussi bien, le visage de la Yougoslavie armée ne supporte-t-il pas le décor ni l'anecdote. L'épopée est nue. Mais la geste que le peuple yougoslave écrit depuis la moyen-âge — un long poème à la Liberté — se continue sans interruption à travers les siècles, jusqu'à trouver son écriture définitive dans les combats des partisans de Tito. Plus que partout ailleurs, la lutte des partisans yougoslaves, pour la libération de leur pays, a pris l'allure d'une épopée. A mesure qu'ils avançaient — nous les entendions de très loin — ils entraient, tout naturellement, dans la légende.

Forêts, fleuves noirs, roches lisses des fjords d'Illyrie, nulle contrée n'est plus propice à la légende. Le romantisme géographique, qu'elle appelle cependant, ne nous retiendra pas plus qu'un autre. C'est la faculté d'un peuple à s'exprimer spontanément sous la forme de récits épiques, qui nous donnera la signification de son caractère permanent. L'épos est un phénomène naturel en Yougoslavie parce qu'elle est à la fois le pays des récitants et des partisans. La huitième ville qui donna naissance à Homère devait se situer quelque part entre le Vardar et la Save. Sous nos yeux, aussi bien qu'aux temps de Kossovo, l'action s'y transforme aussitôt, et comme d'elle-même en un langage que toutes ses inflexions, simplicité, violence, grandeur, rapprochent de la parole anonyme que nous appelons, précisément, l'Epopée. L'action ne s'isole pas de l'homme, pas plus que le langage. L'un et l'autre y sont l'œuvre de tous et c'est pourquoi ils se confondent, jusqu'à être ensemble le signe unique de la terre — ses plateaux, ses rivières, ses arbres — qui leur donna la force de naître.

Visage nu d'une nation qui se retrouve d'accord avec elle-même et vraie, la poésie yougoslave actuelle est exemplaire car elle assure la continuité d'un langage qui coïncide exactement avec les tendances du peuple qu'elle exprime. Elle reste ce qu'elle n'a jamais cessé

d'être, ce qu'il est impossible qu'elle ne soit pas : une poésie populaire, aussi bien dans ses racines que dans sa forme. Le poète et le peuple n'y font qu'un — et la terre, et la nation qu'elle porte, et sa vie.

Nous souhaiterions, pour la France, une coïncidence de cet ordre.

JEAN TORTEL.

Skender Koulénovitch est né en Bosnie, de parents musulmans. Il a une trentaine d'années. Il était presque inconnu avant la guerre et devint subitement célèbre avec son poème *Stoyanka, Mère de la Vallée du Prince,* dont nous présentons la première traduction en français. Conçu pendant une grande offensive fasciste contre Kozara, ce poème fut écrit le 20 août 1942, et lu, le lendemain, à l'occasion d'une parade, à un détachement de partisans. Envoyé ensuite à diverses unités partisanes, il circula de bouche en bouche et la tradition lui apporta des modifications telles que le poète fut obligé de le ramener à sa rédaction primitive. Il n'est pas exclu, cependant, que Koulénovitch en ait profité pour y intégrer certains apports anonymes qui en accentuent le caractère populaire.

La ballade populaire (anonyme) de la *Mère des Yougovitch* a été écrite, sans doute, aux lendemains de la défaite de Kossovo, c'est-à-dire vers 1389. Nous n'insisterons pas sur l'étonnante permanence d'un thème — et d'un *ton* — poétique mais plutôt sur les différences existant entre les deux poèmes parallèles, déterminées par les circonstances historiques, dans lesquelles ils furent écrits.

L'un, fataliste, produit d'une époque où la Serbie, seule à lutter contre l'Empire Ottoman devait succomber pour de longs siècles — époque féodale où la femme qui joue un rôle social est une noble et ne combat pas. L'autre, révolutionnaire, écrit dans la certitude de la victoire, à une époque où la femme du peuple joue un rôle social et combat souvent côte à côte avec l'homme.

Deux poèmes, issus d'un même génie, mais d'un génie qui change et évolue à travers les âges.

STOYANKA MÈRE

DE LA

VALLÉE DU PRINCE

invite à la vengeance, cherchant ses trois fils : Srdjan, Mrdjan et Mladjen, qui tombèrent dans une offensive fasciste. (1)

A la femme sans nom
qui naquit dans la lutte
et qu'on aime,
je dédie ce poème.

Tous les trois m'avez avidement sucé le sein
— oh, soleils prodigues de la Vallée du Prince ! —
à tous les trois, j'ai protégé les pieds roses
sous les blancs maillots de lin,
pour tous les trois, j'ai lavé les langes blancs le matin,
Oh,
Srdjan,
Mrdjan,
Mladjen,
oh, trois années de ma vie,
trois premières gouttes de mon lait,
trois lourds et robustes rayons de miel,
que mes entrailles ont fait jaillir en étincelles ;
oh, tige de trèfle à trois feuilles de la Vallée du Prince
toute perlée de rosée,
qui a fleuri sous mon cœur !

---

(1) Les noms propres serbes ont souvent un sens. Ici: Srdjan signifie l'irascible, Mrdjan, le taciturne et Mladjen, le jeune.

Oh,
trois années serbes de ma vie,
trois héros de mon lait ;
oh, Srdjan — fête de St Georges,
oh, Mrdjan — fête de St Dimitri,
oh, Mladjen — fête de St Elie !
Kozara (2) *a fait surgir trois pins sous la nue,*
Stoyanka a fait grandir trois fils sous le drapeau !
Oh,
où êtes-vous,
Srdjan,
Mrdjan,
Mladjen ?
Oh,
où êtes-vous,
mes trois premiers fusils insurgés
du jour de Saint Elie, (3)
mes trois dernières larmes ?
La mère désire vous embrasser morts.
Le long des sept fossés,
dont les hideux sangliers dévorants
creusèrent la Vallée du Prince,
sans manger,
sans boire,
elle marche vers Kozara
et foule de ses talons ensanglantés
les cadavres rongés de vers,
cherchant parmi eux à vous reconnaître —
triste mère Stoyanka,
qui vous seconda l'hiver dernier dans l'action,
des nuits entières sur le verglas chancelant
et les rails arrachant !

Oh, mes trois loups, mes trois furieuses tempêtes de neige,
la mère désire vous embrasser glacés.
Relève ta manche, Srdjan,
la mère te reconnaîtrait aisément :

---

(2) Kozara est une montagne en Bosnie occidentale. C'est là qu'eurent lieu les batailles les plus violentes au cours de la lutte libératrice. Kozara devint désormais le symbole de la libération yougoslave.

(3) On rencontrera souvent dans ce poème le nom de Saint-Elie. Saint-Elie est une fête orthodoxe qui tombe au mois de juillet, lorsqu'il fait généralement une chaleur torride et que règne la sécheresse. En réalité, Saint Elie n'est autre chose que le successeur, dans la croyance populaire, du dieu païen Péroun, qui fut le dieu du tonnerre. Ainsi, Saint Elie est souvent pris dans ce poème comme le symbole de la révolte et de la lutte.

tu as sur le bras gauche un grain de beauté — fraise brune.
Relève, fils Mrdjan,
relève l'ourlet droit de ton pantalon,
c'est là que la première balle te perça
l'os de la jambe.
Et toi, Mladjen, bien que mort, souris à ta mère,
elle te reconnaîtrait plus facilement :
tes quatre canines
ont poussé en travers des autres,
comme chez le loup...

Oh, trois jets de ma race,
oh, trois impétueux serpents de la rocaille,
la mère vous a nourris de force héroïque,
la révolte vous a brodés de balles.
Oh,
où êtes-vous ?
Ne seriez-vous pas baignés
des eaux de nos rivières ?
Ne seriez-vous pas rongés
des vers jaunes qui fourmillent
dans les tranchées noires du Monstre,
dans les fils à cent dents du Monstre,
le long de la route de Doubitsa ?

Levez-vous, levez-vous,
regardez la Vallée du Prince !
Est-ce bien celle d'hier ?
Sommes-nous, enfants, à la veille de l'automne ?
Où sont les groupes blancs des faucheurs courbés ?
Sous quel poirier mûri
l'énorme pain azyme,
fait du premier blé libre,
et le grand bol de lait aigri
attendent-ils
les moissonneurs à la peau brûlée
et les faucheurs ardents mais las le soir ?
Mes petits, depuis Kozara jusqu'à la Save
la récolte inonde de sa liberté généreuse
comme de l'eau ;
les maïs abondent comme les armées vertes ;
le froment chancèle sous les épis lourds ;
les pruniers bleuissent de beauté,
et les voilà
qui se déploient sous leur charge
comme les flancs des vaches pleines !

Il y a du pain, du miel et du raisin partout,
il y en a à foison.
Les terres craquent comme les ruches de Septembre
et attendent que perle la sueur
sur les bras laborieux de l'homme...
Mais en vain, en vain elles attendent !

Mes enfants,
vous pardonnerez à votre mère Stoyanka
si elle vient vous attrister dans la mort :
ils ont assassiné votre père dans l'exode ;
et pendant qu'ils le fusillaient,
il a serré entre ses dents sa pipe fidèle.
Et votre oncle Radoyé,
ils l'ont emmené dans les barbelés.
Ils ont emmené aussi la famille du parrain Elie,
et toutes les autres familles à leur tour !...
Déserte gît la Vallée du Prince.
Epuisée, grise, sans espoir.
Et comme un asthme, l'étouffe
le plomb du soleil.
Tout est sourd, silencieux.
Ni oiseau, ni abeille.
Seul, dans la maison vide
entre un veau solitaire ;
il frappe à la porte fermée
et beugle,
comme dans une tombe...

Ce n'est plus, enfants, la Vallée du Prince,
mais la Vallée de la Misère !

Qui fauchera le blé cette année ?
Qui demandera la main des jeunes filles ?
Qui distillera l'eau de vie ?
Qui découpera le lard ?

Ah, ces sangliers insatiables,
vont-ils se régaler
de notre pain doré
— pain rouge quand il pousse de notre sang — ?
Vont-ils engraisser voracement
de notre viande fumée
leurs estomacs bestiaux et infâmes ?
Vont-ils enflammer leur gorge
de la fleur de notre eau-de-vie ?

Vont-ils, de leurs pattes velues,
qui se sont baignées dans notre sang,
déchirer les seins printaniers
des jeunes filles qui ont fleuri pour vous ?
Enfin, mes enfants, auront-ils, après notre mort
le hoquet de l'homme ivre et repu ?

Ah, qui exterminera ces vampires ?

Kozara,
Kozara,
Kozara,
dis, Kozara, qui les exterminera,
qui vengera
mon Srdjan,
mon Mrdjan,
mon Mladjen ?...
Kozara, sœur verte,
seconde mère de mon Mladjen,
de loin on te voit
mais de plus loin encore on t'entend !
La mère Stoyanka ne peut croire
que tu es devenue déserte
et que tu nous a délaissés !...
Lorsque de la route labourée
et des chiens morts — que nos enfants exécutèrent —
je lève les yeux vers tes flancs chevelus,
dans mon cœur — comme dans ton nid —
un seul oiseau éclot,
une seule foi fleurit :
Tu as mes fils,
tes géants, ma sœur,
pliés dans tes nattes vertes,
et joignant tes lourds sourcils
tu te tais au-dessus de la Vallée du Prince ;
mais dans ton cœur,
comme dans une marmite brûlante,
tu agites la sainte vengeance !

Vengeance, sœur, vengeance !

Venge mon fils Srdjan,
venge mon fils Mrdjan,
venge mon fils Mladjen :
Sante Elie a soif de pluie,
la Vallée du Prince a soif de vengeance très sainte !

Venge-nous, sœur Kozara,
venge-nous par la mort, par le sang !
Entends-tu un grondement immense
du côté où le soleil s'allume ?
Ce grondement, Mladjen m'en a souvent parlé :
« Si je tombe, mère Stoyanka,
« je serai vengé par Kozara, mère adoptive,
« je serai vengé par la Russie, mère séculaire,
« et peu de temps s'écoulera, mère,
« avant que l'on entende un grondement immense. »

Je ne vois pas à cause de la rosée de mes yeux,
mais j'entends : ce grondement commence !

Grondement sourd, grondement gigantesque
aux bords lointains où le soleil s'allume,
comme si, dans la montagne, mugissaient les vents du Sud !
C'est une armée qui marche : l'homme à côté de l'homme,
nuage d'armée, armée courroucée.
Tu fondrais, sœur millénaire,
dans un seul fracas, une seule explosion,
tous les tonnerres
qui ont dansé dans tes cheveux sombres
au cours des siècles,
qu'ils n'égaleraient même pas l'écho
de ce grondement infini :
si grande est l'armée qui s'élance,
si nombreux les Srdjan courroucés qui attaquent !
Aussi nombreux que les furieuses balles qui t'ont blessée,
aussi nombreux que les furieux chagrins qui m'ont nourrie
les Mrdjan taciturnes s'avancent
dans cette rumeur houleuse !
Le fracas et l'explosion retournent la terre
et les éclairs, sœur, sillonnent le ciel
du côté où le soleil s'allume.
Si toutes les larmes, toutes,
celles de la mère,
de l'enfant,
(de la vache
et de la brebis),
qui dans les exodes ont jailli des yeux
et qui vers toi ont ruisselé,
si toutes ces larmes, tu les recueillais
sur la feuille verte
et rendais, par elles, au soleil matinal

ses rayons
il y aurait autant de fulgurants éclairs
que de Mladjen ailés qui accourent !...
O, ce n'est pas, sœur, la rosée de mes yeux
ni un mirage qui fascinent mon regard,
c'est bien un homme que je vois
à la tête de cette armée :
de tout le front il la dépasse
— il est de taille moyenne pourtant — ;
ses yeux sont des évangiles millénaires,
la Russie — sa chevelure frisée ;
et il scintille tout entier, comme les ailes des fées.
Il marche ainsi, au milieu de la rumeur puissante,
— tel que nous le voyons dans nos songes d'été — ;
et quand il sourit, sa moustache danse tout entière.
Mon Mladjen souvent me disait :
« J'aimerais bien le voir une fois,
« tout lui appartient d'ici jusqu'à la mer ! »

Entends-tu, sœur Kozara,
entends-tu ce grondement immense ?

Dénoue tes cheveux verts,
la sœur Stoyanka t'en conjure.
Dénoue tes nattes sombres.
Laisse sortir nos géants magnifiques,
qu'ils colorent
du sang de la bête
nos trois fleuves glacés ;
qu'ils engraissent
notre terre
des taches de sang de la bête —
bon engrais pour le froment !

Entend-tu, sœur fidèle,
Entends-tu ce grondement immense ?

Gronde la terre, la terre entière :
une autre armée, armée grandiose,
s'élance de la Jérusalem moscovite !
Ouvre, verte sœur, tes sapins menaçants,
verse des abeilles d'acier
sur notre terre,
sur ce pâturage ensanglanté !

Sache :
Si mes entrailles pouvaient se féconder,
encore de trois Mladjen
et de trois Mrdjan
et de trois Srdjan
j'accoucherais,
et de mon sein furieux je les allaiterais
et à toi, tous les trois, je les donnerais !

Ecoute-moi, écoute-moi :
en deux serpents arque les sourcils !
Serre les mâchoires en terrible morsure !
Aspire le suc alléchant
de la moindre racine
et allume-le dans tes narines enflammées
en trois flammes vives :
en trois vivants Mladjen,
en trois vivants Mrdjen,
en trois vivants Srdjen,
en trois cent trois flammes de Saint-Elie !
Crie, sœur, de tes cent têtes,
abats le vampire de tes cent bras,
qu'il n'y ait plus de lui ni souvenir ni trace
et qu'on se souvienne de la triple tombe !
Ici Stoyanka prodigue la force,
Kozara enseigne la révolte,
la Russie nourrit la foi —
trois mères se rejoignent ici :
De celui qui viendra vider nos greniers,
dissiper nos étables pleines,
piller nos celliers débordants
et éteindre nos foyers,
vainement les enfants en ces lieux erreront
et ses ossements chercheront,
— si du moins sa postérité n'est pas frappée de malédiction —
car ici la mort a fait la semence,
en répandant le sang à flots,
et c'est enfin sa propre mort qu'elle récoltera !
Comme le sang coule aujourd'hui, le miel demain coulera,
le miel et le lait jusqu'à la gorge de nos enfants,
et la terre entière dans le soleil étincellera !

SKENDER KOULENOVITCH.

Traduit du serbe, par K. STOYANOVITCH et S. BÉRAUD.

LA MÈRE DES YOUGOVITCH

BALLADE POPULAIRE

La mère des Yougovitch pria Dieu
De lui accorder les yeux du faucon
Et les ailes légères du cygne,
Pour s'envoler au champ de Kossovo
Et y voir ses neuf fils, ses Yougovitch,
Et son vieil époux, le vieux Youg Bogdan.

Ce qu'elle demanda lui fut donné :
Dieu lui accorda les yeux du faucon
Et les ailes légères du cygne.
Elle s'envola au champ de Kossovo.
Morts, elle trouva les neuf Yougovitch
Et son vieil époux, le vieux Youg Bogdan.
Elle trouva neuf lances de guerre,
Sur les lances, posés, neuf gris faucons,
Et autour des lances, neuf bons chevaux,
Et auprès d'eux, neuf farouches lions.

Hennirent alors les neuf bons chevaux
Et hurlèrent les neuf furieux lions
Et crièrent tous les neuf gris faucons,
Mais la mère avait le cœur si ferme
Qu'elle ne versa pas une larme.

Elle prit alors les neuf bons chevaux
Et prit alors les neuf furieux lions
Et prit alors tous les neuf gris faucons,
Et vers sa blanche tour s'achemina.

Et quand, de loin, ses brus l'aperçurent,
Elles partirent pour la rencontrer.
Se plaignirent alors les neuf veuves,
Pleurèrent alors les neuf orphelins,
Hennirent alors les neuf bons chevaux,
Et hurlèrent les neuf furieux lions,
Et crièrent tous les neuf gris faucons.
Là aussi la mère eut le cœur ferme
Et ne laissa point couler de larme.

Lorsque dans la nuit minuit s'annonça,
Lors hennit le cheval vert de Damyan :
Elle demande à l'épouse de Damyan :
« *Dis-moi, ma bru, épouse de Damyan,*
Pourquoi le bon cheval vert hennit-il ?
N'a-t-il pas faim de notre blanc froment ?
N'a-t-il pas soif d'eau de source fraîche ? »
L'épouse de Damyan lui répondit :
« *Ma belle-mère, mère de Damyan,*
Ce n'est pas qu'il ait faim de blanc froment
Ni qu'il ait soif d'eau de source fraîche,
Mais mon Damyan l'avait habitué
A manger et à boire avant minuit,
Après minuit à se mettre en route.
Il regrette maintenant son maître,
Triste de ne point l'avoir ramené. »
Là encore la mère eut le cœur ferme
Et ne laissa point couler de larme.

Quand le lendemain, le matin pointa,
Dans le ciel parurent deux corbeaux noirs,
Les ailes en sang jusqu'à l'épaule,
Une blanche écume sortant du bec.
Ils apportent une main de héros
Ayant autour du doigt un anneau d'or ;
Vers la mère ils la jettent alors.
La mère des Yougovitch prit la main ;
Elle la tourna et la retourna,
Puis appela l'épouse de Damyan :
« *Dis-moi, ma bru, épouse de Damyan,*
Sais-tu me dire à qui est cette main ? »
— « *Cette main est bien celle de Damyan,*
Je reconnais son alliance en or,
Je l'avais pour notre mariage. »

La mère alors prit la main de Damyan,
La tourna et la retourna,
Puis elle lui parla avec douceur :
« *O, ma main, petite pomme dorée,*
Où grandis-tu, où fus-tu arrachée ?
C'est sur mes genoux que tu as grandi,
On t'arracha au champ de Kossovo. »

La noble mère se raidit alors,
Mais son cœur fier, de douleur se brisa :
Morte, tomba la mère Yougovitch.

Traduit du serbe, par K. STOYANOVITCH et S. BÉRAUD.

CHRONIQUES

L'HOMME ET LA RUE

LE SOLEIL DES PAUVRES

Chaque année, aux premières journées torrides, il m'arrive de rencontrer un de ces philantropes à façon, réduction bourgeoise de l'Amour, et qui salue dans le soleil un bienfaiteur du pauvre. Si misérable que soit l'argument, il n'en révèle pas moins un des plus étranges aspects du cœur humain.

Par leur analogie avec les larmes, le brouillard et la pluie semblent revêtir la misère des oripeaux qui lui conviennent. Quelle différence, à part cette bizarre concession ? L'hiver, on voit les plaies ; l'été, les croûtes. Aux brumes interminables qu'ébranle une toux malheureuse, succède, au dire de mon sage, la vivifiante poussière des boulevards. L'insolation fait oublier le coup de froid. La faim par trente degrés à l'ombre serait une espèce de cuisson de mets que l'on n'a pas. Chaque année je quitte mon homme, un peu plus triste de moi-même, un peu plus honteux de mes frères, et pénétré de cette affreuse vérité que la bonté de cœur n'est bien souvent qu'un égoïsme humide. Dans la pourriture d'une société comme dans la lèpre d'une ville, c'est moins le mal en soi qui déroute que les injustices du ciel. Un fois encore, le vieil Atlas a bon dos.

Le beau temps, comme l'on dit, fait illusion. Il apporte aux yeux des foules charitables un simulacre d'égalité. Cet infirme que Janvier plaquait naguère au carrefour, accusait trop de ses loques, nos pardessus. Maintenant que Dieu lui dore les os, s'il est toujours infirme, s'il s'obstine à ne pas être comme nous, eh bien, c'est de sa faute.

Depuis des millénaires, la solidarité risible vit de ce jeu. Nous sommes si lâches, si peu sûrs de nos arrêts, que la venue d'une lumière sur quoi nous décharger enfin de nos devoirs, nous paraît doubler le bienfait : nous n'avons plus froid et les autres ont chaud.

La misère ne peut connaître de progrès. Elle est absolue dès qu'elle est. Mais les arguties du petit confort personnel se perfectionnent de siècle en siècle.

Quand, avec la Renaissance, la Foi a perdu son pouvoir calorique et que le jongleur s'est contenté d'actions de grâce liminaires à de plus tangibles collations, l'habileté des possédants y a substitué le spectacle des Princes. Plus tard

encore, la Liberté a tenu lieu de petits pains. Quand on a sorti du four cette brioche que le bon Louis XVI recommandait au peuple, on s'est aperçu qu'elle était partagée en deux comme la déclaration des Droits de l'Homme.

Je regardais, l'autre jour, dans la touffeur d'une station de métro, la pitoyable silhouette de mon voisin, un apprenti de quatorze à quinze ans, décharné comme la scie à métaux qu'il portait sous le bras. Le tricot mince qui le moulait en faisait une espèce de saltimbanque, comme on en voit dans les cirquelets de village. La sueur le mariait à l'étoffe. Il était là, dans sa peau grise de bête mal nourrie, assez laid, le regard faux. C'est ce regard que j'ai suivi. Il tombait, à quelques mètres, sur l'insolent bracelet d'une demi-mondaine à peine moins transpirante que le gamin.

L'obstination, la haine, le désespoir de ce regard niaient tout à coup le soleil qui, là-haut, poursuivait sa besogne brûlante.

Déjà la rame grondait. Je perdis l'enfant de vue. Que m'importait... Je savais désormais que la lumière compte peu ; que la chaleur n'est pas un remède dans ce monde où les seuls astres tenus pour tels doivent sonner sur les comptoirs.

Le soleil des pauvres ! Quelle dérisoire monnaie. On n'achète rien avec du jour. Une éclatante après-midi ne mène pas au mieux-être. C'est à peine un miroir. Une glace pure et muette, dans laquelle un misérable n'a de pouvoir que se connaître et reconnaître misérable.

Il y a sans doute longtemps que la Vérité a passé son miroir à la Charité. Faire le bien, être bon, tel que l'entendent la plupart des hommes, ça n'est jamais que cela : tendre à qui souffre son image.

Comme si la Conscience soulageait.

Maintenant, je ne puis ouvrir une fenêtre, dévisager le ciel d'argent, sans retrouver cette lame que l'apprenti dirigeait de guingois sur plus d'or qu'il n'en gagnerait jamais dans sa vie.

Peut-être vivons-nous un de ces moments du monde où la beauté ne peut plus rien contre le mal ; un de ces planements de l'angoisse dont la musique ne saurait nous distraire.

Magie usée, le soleil rejoint les vins lavés, les tendresses essorées, les consolations impuissantes. Si quelque espérance demeure, c'est dans l'abandon même de toute espérance qu'il faut la chercher. Bras dessus bras dessous, le Temps des Assassins s'éloigne avec le Temps des Escrocs. Comme dans l'Opéra de Quat'Sous, Mackie et Pitchum, le roi des mendiants, s'en vont faire leur pelote aux dépens du pauvre monde.

Le dernier visage de l'amour est la haine. C'est une vieille histoire de déluge, et d'arche, et d'arc-en-ciel. Ce jour-là, peut-être, le soleil sera redevenu monnaie, la seule monnaie : celle qui ne fait pas de bruit en tombant, ne roule pas, ne se contrefait pas.

Un sou de Dieu. Un sou que vaut à peine l'univers.

TOURSKY.

FEUILLET DES SAISONS

LES FUMEES ET LES ROBES

De bonne heure, le matin, la mer est une soie glauque et je ne sais quelle opale de calme et de silence, et les courants jettent au milieu de l'eau leurs écharpes claires, s'allongent dans leur fine paresse... Puis viennent les miroirs du soleil, les jades, les turquoises des fonds transparents. Une mouette frangée de blanc, les ailes ouvertes, apporte alors au ciel sa suprême proportion. Pour un jour, pour un moment peut être, tant de bleu, tant d'élégance à l'image du bonheur, je veux dire de ceux qui tiennent le bonheur et qui savent partout le parer justement de cette couleur que me donne la matinée.

Ailleurs, dans le même matin, le vent moire les avoines, les rivières tracent leurs méandres négligents. Les jardins libèrent des parfums. Les branches et la lumière font et défont de minute en minute un frêle tissu vert.

Voici le monde pour les femmes les plus belles. Les vagues et le ciel, les bouquets des prairies, les feuilles droites ou renversées, les nuances de la nuit pour leurs tailles, pour leurs épaules. Toutes les étoiles prises aux plis de leurs robes. Toutes les fleurs dociles à leurs formes. Et les boucles de l'air léger pour soulever leurs étoffes. Le monde séduit, séduisant, pour les séduisantes, pour celles qui rient et qui regardent, pour leurs genoux ronds et pour l'éclat de leurs yeux.

Et voilà que j'ai peur d'être pesant. Quand on veut parler de la mode, il faut étirer toutes les images, jeter les couleurs dans tous les sens, sauter d'une fragilité à une autre et voir de profil les choses que les autres voient de face. Je la distingue pourtant cette déesse insouciante qui respire dans un air de tubéreuses. Elle est vêtue comme la nymphe du *Printemps*, mais à sa robe sont accrochés par des rubans, non pas les fleurs du peintre, mais des colliers, des miroirs et de minces gants de chevreau bleus. Elle baisse les bras pour rien, peut-être pour offrir un décolleté qui découvre un peu la naissance des seins. Ai-je tout dit ? Qu'elle sème l'univers de tziganes, de gondoles et de beaux mariages qui descendent des marches ? Qu'elle fait tourner les écuyères des cirques et qu'elle escorte les trains de nuit ? Qu'elle flatte les levriers ? Qu'elle ouvre la porte de chaque saison avec une clef d'émeraude ? Qu'elle éclaire, sur les trottoirs, les magasins de parures et ceux des couturiers ?

Déesse parfumée, je vous dois la plus grande part de mes féeries diurnes, je veux dire les vitrines éblouissantes de ces

lieux consacrés où des femmes aux doigts allongés sont attentives à votre folie. Sans cesse, dans des rues sans éclat, le hasard que j'adore à genoux me met en présence de ces sortes de bateaux de rêves. Je m'élance alors contre ces grandes fenêtres sans boiseries, ouvertes sur le ciel de l'imagination. Et il ne se passe pas de journée que je ne fasse un détour exprès pour les retrouver.

Vitrines de mode, chaque année, depuis que je les regarde, tellement plus provocantes, plus excitantes à l'esprit. Il en existe de toutes les sortes. L'émouvante : la rencontre d'une écharpe et d'une petite valise de voyage. L'extravagante : toute une exposition géométrique de boutons assyriens, dans leur barbare splendeur. La sentimentale : l'assemblage sur une table d'un nœud de voile, d'un coffret et d'un flacon, presque un carnet de bal. La nonchalante : d'un double flambeau vert tombe une longue étoffe blanche. Et ces affolantes vitrines des coiffeurs où les nattes offrent les couleurs du lilas, du chaume fou, des feuilles mortes et de la nuit indienne... Certes, il y a dans ces étalages savants, un incontestable lieu d'attirances et de tentations accumulées.

De toutes ces vitrines, il en est deux que ma mémoire ne saurait oublier. La première, c'est un buste de cire pâle merveilleusement colorié par un artiste hélas anonyme. Sous une chevelure vraie, mais d'arc-en-ciel et de fleur coupée, le pinceau a marqué seulement les yeux de fougère bleue et l'étoffe verte de la gorge. Ce chef-d'œuvre de délicatesse est présenté, sur fond de satin, dans le cadre ovale et romantique des portraits d'aïeules, et je ne sais quel éclairage lui jette une lumière d'aube. Au pied de ce tableau de maître, on distingue des bracelets, des parfums, des poudroirs. Plus d'un passant laisse là la moitié de sa vie, et je dois dire que je vais souvent revoir la vitrine, la nuit, à travers une grille serrée, lorsque le magasin est éteint et que la lune joue avec cette chair de nuit de Noël et cette chevelure de sirène.

L'autre vitrine perturbe un carrefour entier. Deux arbres morts dessinent leur silhouette japonaise sous un projecteur un peu rosé. Ils portent au bout de leurs branches, non pas les dernières feuilles de la saison, mais un choix délicat de gants étirés et tristes, une collection des couleurs de l'automne: gris, mauves, roux, jaunes, verts... Au pied des arbres, sur le gravier, beaucoup sont déjà tombés et certains ont été repoussés dans un coin par un joli râteau tout neuf appuyé contre un arrosoir. L'étalagiste a mis signature, — une vraie feuille morte, — dans l'angle gauche du paysage. Et chaque fois que je regarde, je passe comme Alice de l'autre côté de la glace, dans ce pays des merveilles où des harpes dorées servent à encager les rossignols.

Mais j'entends pas loin de moi une voix impitoyable : « Après tout, la déesse est vaine. C'est un égarement la mode, un caprice. Ses grelots ne comptent pas dans le grand bruit du monde. »

Bien sûr. J'oubliais. Partout le soleil chauffe les pierres et les lièvres, on entend le bruit des troupeaux, la sève monte dans les tiges. Mais regardez les fumées dans le ciel, leurs

volutes, leurs traces, leur élégance. Les fumées versatiles et bleues de la mode, tellement conventionnelles et tellement excentriques. La sorte de royauté qu'elles apportent aux chiens des fermes, la royauté de l'éphémère... Tout passe, — et tout reste. Que l'éphémère prenne la forme de la mode et c'est alors une grande boule lumineuse, une bulle irisée, un deuxième soleil, un soleil fou, avec des crépuscules et des aubes pour un autre monde que l'autre. Pour le monde, en dessins et en coloriages, des courses, de la chasse, des soirées, des bals... Et qui règlerait, sans la mode, le retour des saisons ? Qui les peindrait, sur le portulan du siècle, avec des pinceaux plus légers et des couleurs aussi fines ? Qui nouerait et dénouerait des rubans incongrus pour les refaire ou pour les remplacer ? Nous devons aimer la mode, les modes, comme toutes les choses éphémères. Passionnément. C'est par elles que nous marquons que nous sommes éternels.

Tapis dans les couloirs du déjà-vu, nous attendons. Déesse lumineuse, nous nous soumettons d'avance à vos oukases. Nous ouvrons la bouche comme la carpe devant un hameçon vert. Nous savons, grâce à vous, que la femme est une Peau d'Ane perpétuelle. Chaque jour nous trouvons son anneau dans le gâteau doré qu'elle nous offre. Pourtant elle a l'air d'ignorer: elle dort, elle marche, elle s'étire, elle se baigne. En réalité elle prépare le piège. Nous attendons la robe nouvelle couleur de lune, la robe couleur du temps.

Voilà l'automne. La lumière fait luire les toitures mouillées. Durant l'été les femmes furent de grandes statues cernées de blanc, de bleu, de jaune. Et maintenant, quelle sera ta robe ? Quelque secret tiré du profil de l'Egypte ? La traîne changeante d'une comète ? Un désordre allongé de feuilles et de branches ? Je guette aussi tes boucles, ton écharpe. Les colliers heureux que vont te faire les couturiers et les modistes.

Et puis, souviens-toi qu'il y a celles qui suivent la mode et celles qui la font. Laisse pendre, s'il te plait, des gazes de ta coiffure, et des voiles de tes bras. Laisse tes cheveux en touffe si tu as l'air d'une sauvageonne. Femme, ta force éternelle s'embusque dans la fragilité des étoffes et dans les maillons de tes bracelets. Tu seras toujours follement aimée... Dans les mêmes miroirs.

PIERRE GUERRE.

MYSTERES DE PARIS

LES VOIX DANS LA VILLE

Je m'étais endormi entre les pages d'un livre. Le vent s'est levé, est entré dans ma chambre, les pages se sont envolées, et moi, je me suis réveillé. Il y avait du soleil sur le balcon, et, dans le ciel un peu ivre, de beaux nuages gonflés d'air. Je n'ai pas attendu que les pages reviennent, j'ai fermé ma porte et je suis parti.

Dans la rue, les gens couraient, roulés comme des feuilles par le vent d'une nécessité dont la violence m'échappait. Cependant j'ai couru, moi aussi, puisque c'est la loi, visiter les expositions, dire bonjour aux peintres, essayer d'entrevoir, à travers le tumulte et la vanité des conversations ou faux-cols qui les entourent, les tableaux dont on parle tant. Sous les corniches démodées du Petit Palais, dans les salles circulaires d'une ordonnance baroque, la grâce et le génie de France s'étaient donné rendez-vous... Mais l'ouragan de beauté, qui traversa les siècles, était vraiment trop à l'étroit dans cette carcasse d'étiquettes et de commentaires où l'enfermèrent les montreurs officiels : il avait fait éclater les murailles, et, par les brêches ouvertes, j'ai vu le soleil ruisseler sur le petit jardin intérieur dont la transparente et délicate verdure m'invitait à l'oubli de tout... En courant, toujours, j'ai quitté les rives de Seine pour les abords de l'Opéra. Dans de jolis salons pleins de silence, *Chirico* avait dressé ses pièges. J'ai retrouvé l'admirable univers qui fut le sien un moment, l'insolite machine à féconder les rêves ! Hélas ! le merveilleux aventurier est devenu prestidigitateur à façon, et j'ai pu voir comment le peintre de génie d'avant 1920 s'est fait dresseur de chevaux pour « César de Carnaval ».... Avenue de Messine, *Picasso* tient ses assises solennelles. Il y a belle lurette que ses visiteurs ne regardent plus ses tableaux. Ils admirent, les yeux fermés; c'est devenu, chez eux, une habitude réconfortante, et la louange, à ce prix, ne leur coûte pas cher. Je n'ai pu voir l'œuvre récente de Picasso ; je n'ai vu que les fats et les imbéciles qui faisaient le mur devant elles. Pleins de ragots et de soupirs. Je suis parti comme j'étais venu. Tant pis pour Picasso ; je me rattrapperai quand on n'en parlera plus !

L'avenue de Messine est belle; elle a de larges trottoirs qui ne sont jamais encombrés, et ses grands arbres palpi-

tants ouvrent une perspective de silence en direction du parc Monceau. C'est beau, aussi, les arbres !... En sortant de chez *Maeght*, la gallerie la plus lumineuse de Paris, où *André Marchand* m'a pris à la gorge avec sa violence et sa sensualité de bête sauvage, ce sont les arbres que j'ai regardés. De Marchand aux arbres, le passage est facile. C'est un homme si près des choses naturelles ! Mais avec les arbres, aussi, c'est tellement plus commode ! On ne se mêle pas de les juger, de les situer par rapport à telle ou telle chose, d'en dégager une esthétique. Il se passent de commentaires. C'est agréable.... Et puis, j'étais fatigué, j'avais tellement couru comme tout le monde, j'avais tellement piétiné devant les cimaises, j'avais surpris tant de paroles inutiles ! On est excusable, n'est-ce pas ? Je me suis assis sur un banc de l'avenue. Et le silence est descendu, prodigieux, amical, simple.

Le vent était tombé; les fiévreux avaient disparu... Le soir, les premières ombres. Déjà !... La ville commençait à parler, — ou, du moins, commençais-je à l'entendre. Elle parlait avec sa voix de ville surpeuplée, hypertendue, violée de toutes parts. Elle parlait avec la voix de ceux que le travail assomme, qui succombent sous le labeur, que la fatigue emprisonne. Elle parlait avec la voix de tous les petits désirs meurtris par la nécessité; avec la voix des faims tenues en laisse, des rêves reniés, des espoirs oubliés. Comme un grand corps que le sommeil livre à ses profondeurs, elle laissait remonter à la surface tout ce que les impératifs du jour mercenaire ne lui avaient pas permis d'exprimer. Par petites secousses nerveuses et douloureuses, elle entonnait la longue et sourde plainte des innocents condamnés. La paix du soir, c'est leur échéance: alors s'élève la vraie parole humaine. La brise qui passe devient la voix des livres toujours ouverts, emporte sur ses ailes transparentes les preuves inoubliables. Dans le miroir des fontaines, dans l'étrange moire du fleuve s'éveillent les paysages, les portraits, les rouges coloris que la main des peintres a conçus... Et, rassemblant les lignes admirables de ses perspectives et de ses éclairs, Paris recompose, en un sourire de femme, l'architecture des symphonies où la jeunesse vient de naître...

Je songeais à mes gestes vains de la journée, à ma fébrilité d'automate cérébral, à l'ennui d'une existence faite de faux-semblants et de démarches conventionnelles. J'avais honte de ma fatigue qui n'avait servi à rien. Car ce n'est pas ainsi que l'art saurait enseigner et nourrir. Ce n'est pas en courant d'une toile à l'autre avec l'idée fixe de tout voir, de suivre la mode, d'être au courant du dernier canular, ce n'est pas avec cette idée fixe qu'on devient homme davantage. Les défilés n'ont jamais rien donné de valable ; et l'uniforme d'intellectuels est aussi répugnant que n'importe quel uniforme. Or, tous les gens que j'avais vus en rang d'oignons devant les toiles, le portaient ostensiblement, cet uniforme: boutons astiqués, ceinturon ajusté, et galons vernis sur les manches, quand ils en avaient tant soit peu. Fallait-il donc les imiter ?...

Un autobus, au loin, filait, emportant vers quelle autre nuit ? sa cargaison de fantômes. J'ai respiré le vent ténébreux, le vent suave, plein de petites bouches soupirantes, chargé de parfums à peine sensibles ; j'ai senti, sous mes

mains nues, la peau fine et frémissante, vite ridée, de la vie ; j'ai senti la vie m'échapper si je détournais le regard tant soit peu de son beau, de son fier visage. Et la petite voix qui m'accompagne et qui, de temps à autre, me conseille, à mon oreille a chuchoté :

« Reste fidèle aux choses simples, aux êtres de petite vertu, aux images sans défense. Reste fidèle à la terre, au vent, au soleil, à l'eau et au sang, — et tu comprendras les œuvres des hommes. Tu n'auras nul besoin de chercher à les surprendre, à les violer, à les expliquer; tu n'auras pas besoin de les enchaîner pour les porter en sautoir, comme certains, ni de t'en parer pour satisfaire ta vanité et grossir tes titres de gloire. Elles viendront à toi, mêlées à toutes les choses vivantes, couleur de ton cœur battant, miroir de tes fidèles désirs. Car l'art est une joie et une connaissance qui se possèdent sans fatigue. »

Et j'ai fait confiance, une fois encore, à la petite voix mystérieuse de derrière la tête, — la petite voix qui m'a, lentement mais sûrement, appris les mots les plus justes, les plus beaux du monde : lumière, innocence, faim et sommeil, oubli et légèreté, espoir, liberté, amour....

LUC DECAUNES.

LE TEMOIN POETIQUE

POESIE, FILLE DU TEMPS... ?

Il devient de jour en jour plus évident que l'expression « poésie engagée », si juste qu'elle ait été historiquement et politiquement, est loin d'être exhaustive. Elle ne suffit pas à définir esthétiquement et même moralement des tendances qui pour s'être fait jour durant les années d'épreuves ne leur en étaient pas moins antérieures et sont d'autre part appelées à leur survivre.

Tout ce que la critique peut et doit retenir de certains débats de journaux et de revues qui n'ont rien à voir avec l'évolution littéraire c'est que les événements souvents pressentis par les poètes, ont contribué à développer la sensibilité de ces derniers et à créer dans un public plus large des possibilités de compréhension qui n'existaient point auparavant. D'une part les poètes ont été arrachés à leurs propres jeux, délivrés par l'action d'un certain sentiment de culpabilité sociale qu'ils ne s'avouaient pas toujours, d'autre part les recherches dites naguère d'avant-garde ont suscité plus de sympathie chez le lecteur non averti. Certes le phénomène a été tout transitoire et il se peut, si l'on en croit les éditeurs, qu'il soit sans lendemain, cela ne veut pas dire que son influence soit négligeable et qu'il faille parler à la légère d'une « inflation » poétique. Le terme implique une nuance par trop péjorative pour valoir d'être retenu.

A la vérité un jugement équitable ne peut s'énoncer que si l'on écarte dès l'abord les partisans purement opportunistes du lyrisme actuel, ceux qui veulent l'enchaîner à leur cause, et les esthètes impénitents qui n'ayant rien appris et rien retenu entretiennent le mythe d'une Poésie si invraisemblable pure qu'elle serait une création « ex nihilo ». La vérité toute simple c'est que la Poésie, du fait même que celui qui s'y livre est un homme existant dans un temps et un lieu donné est aux couleurs d'une époque et d'un pays et que cette loi inéluctable de l'ambiance n'affecte en rien son autonomie.

Les auteurs peuvent bien prétendre le contraire pour se faire comprendre des profanes et des politiques mais, pour quiconque est sensible à l'essence de la poésie, il est évident que les meilleurs de nos poètes, dans la mesure où ils ont donné des poèmes valables, ne se sont pas soucié d'obéir à des consignes, n'ont en rien sacrifié leur personnalité mais ont au contraire réagi spontanément à leur manière sous le coup de l'événement. Que l'on y réfléchisse et l'on verra que sans parler de Jouve, qui était, lui, plus *en attente* que tout autre, un Aragon et un Eluard n'ont pas eu recours à d'autres armes qu'à celles qu'ils possédaient déjà. En fait la Poésie n'a

jamais été aussi indépendante que dans le temps où l'on pouvait croire qu'elle servait.

Le Ciel de Fusillés de Jean Marcenac (Bordas) dont la plupart des textes parurent dans des revues clandestines nous apporte précisément un « Manifeste de l'Ecole d'Oradour » dont seuls les initiés conviendront qu'il constitue une attaque contre « l'école de Tess » et « la vie recluse en poésie » de Patrice de la Tour du Pin et cette notion d'exercice spirituel que *Fontaine* s'efforçait de définir il y a trois ou quatre ans. Ce serait fausser toutefois la pensée de Marcenac que de voir dans ces pages une simple prise de position anti spiritualiste.

Il y affirme seulement les droits d'un lyrisme chargé « de toutes les circonstances aggravantes du réel et rejouant à chaque instant une partie désespérée contre l'absurde... *Poésie dont on nous a dit trop souvent qu'elle était une recherche de l'éternel, pour nous masquer qu'elle est une fille du temps et que sa fonction propre est de lancer au devant des œuvres de l'homme les paroles d'or de l'imagination et de l'espoir...* Pas plus qu'il n'est question de substituer aux « conscrits du bon vouloir » des vétérans de la mauvaise grâce, nous n'avons l'intention de limiter et de restreindre le débat qui oppose l'imagination et le réel. Et les poètes restent bien ces « horribles travailleurs » dont il fût parlé. Mais, à l'Ecole d'Oradour, nous est enseignée une méthode — et pourquoi, entre nous, ne l'appellerions-nous pas la méthode historique ? — et nous entendons, du moins une fois, avant de reprendre les éternels problèmes de l'angoisse avoir avec la réalité superficielle du malheur, comme vous dîtes, une explication décisive. »

Que l'on excuse cette trop longue citation mais il faut lire tout ce manifeste qui montre comment certains de nos poètes, fidèles aux principes qui les animaient dans la lutte et à la mémoire de leurs camarades de combats (Marcenac fut F. T. P.) n'entendent pas pour autant renier leurs devoirs d'« horribles travailleurs ». S'ils s'opposent au Surréalisme comme à l'Existentialisme c'est qu'ils ont choisi l'action et proclament, risquons, puisqu'aussi bien politique il y a, un jeu de mots politique fameux, les « vacances de la Métaphysique ». Sans préjuger des inconvénients ou de l'opportunité d'une attitude si légitime il faut convenir, et cela seul compte en définitive, qu'elle a inspiré à Marcenac quelques-uns des beaux poèmes de la clandestinité. Je cite pour mémoire « L'agent de liaison » qui sous le titre de « Le Voyageur » parût en 44 dans les *Cahiers du Sud* :

Le cœur dur, la tête en armes
Il échappe à l'ennemi
Son pas efface les rides
Son feu pur sèche les larmes
Et son éclat rend le sien
Au visage de la vie
Le cœur dur, la tête en armes
Il traverse le pays
Les sauvages chasseurs d'étoiles
Sans méfiance laissent passer
Ce voyageur sans bagages
Qui porte leur défaite et leur mort dans la tête.

Nous sommes bien loin avec Jean Cayrol de ce lyrisme dénudé, de cette poésie à allure de tract un peu trop plaquée sur l'événement, plus loin encore de ce matérialisme systématique dont se réclament certains. Jean Cayrol en effet, comme Luc Estang, comme Loys Masson, est profondément chrétien et c'est une imagerie essentiellement biblique et religieuse qui se dégage de ses *Poèmes de la nuit et du brouillard* (Seghers) dont certains furent écrits à Buchenwald. Alors que Cayrol était encore en captivité nous avions dû à la sollicitude d'Albert Béguin la publication aux Cahiers du Rhône de *Miroir de la Rédemption.* Les premiers poèmes du nouveau recueil sont du même ton. Ils valent par l'absolue gratuité des images qui semblent mutuellement se féconder et s'engendrer, par le climat de complainte et d'élégie qui est particulier à Cayrol, maître parfait en l'art de suggérer sans dire et qui est à peu près le seul poète contemporain à s'adresser au sentiment du lecteur sans verser lui-même dans le sentiment. Jusque dans ses imperfections, ses gaucheries qui la plupart du temps d'ailleurs sont volontaires. Cayrol sait toucher et de même chante-t-il quand bien même il affecte de ne pas chanter juste. Ecoutez cette « Prière du matin chagrin » :

Au fond de la mort je reconnais la terre
Elle a le doux éclat des villes consumées
Elle porte en mon nom le vrai cri de la pierre
Où tous les morts ont su qui les avaient pillés
Au fond de la mort je reconnais l'amour
C'est une longue rue parcheminée et noire
La parole des mauvais jours résonne en elle
Il fût un temps où tous ses fruits furent volés
Au fond de la mort je reconnais le Dieu
Dans un verger de larmes éteint sur le bonheur
Comme un grand oiseau froid dans la chair
Mon Dieu je vous connais quand vous frappez la Fleur
Quand vous levez la lance où ma tête est à prix
Quand vous versez le vin qui laisse sans mémoire
Quand vous êtes la terre et l'amour et la nuit

La dernière partie du recueil, *Les larmes publiques* qui comporte les « Cantiques du Feu » et « Chant funèbre à la mémoire de Jean Gruber » est certainement une des plus grandes œuvres de la jeune Poésie. Cayrol y déploie tous ses dons prodigieux de richesse verbale, sa somptueuse rhétorique d'images :

Pluies de cendre de la forge des bourreaux
Où la vie en fusion se plie comme un métal
Dune effondrée sous un soleil sans repos
Fleurs sèches de la Passion qui tombez en pétales
O morts votre main de gloire est sur la gorge du monde
Et nous sommes à demi étouffés dans vos destins fumants
Le bal des ardents commence donnez vos noms.

Toutes les citations sont d'ailleurs vaines car elles constituent des coupes arbitraires dans cette poésie végétale si touffue où seuls quelques moments d'apaisement constituent autant de clairières. On songe un peu, surtout en raison de

l'attitude mystique, à Pierre Emmanuel qui a les mêmes qualités et les mêmes défauts, avec en plus un contenu idéologique que n'a point Cayrol, qui lui, heureusement ! n'est qu'un visionnaire. On aimerait que l'attention dont ont bénéficié les œuvres récentes de Cayrol, en raison de sa déportation en Allemagne, s'étendit également à son œuvre antérieure. Qui donc rééditera ces étonnants poèmes *Le Hollandais Volant* ou *Les Phénomènes célestes* ne serait-ce que pour mettre Jean Cayrol à sa vraie place qui est une des toutes premières, ne serait-ce que pour démontrer l'inanité de la plupart des jugements que l'on porta vers 1940 sur le jeune lyrisme ?

Je tiens à signaler en cette fin de chronique d'autres ouvrages sur lesquels j'aurai peut-être l'occasion de revenir, entre autres *Cortèges* de Philippe Dumaine (Seghers) qui sont un assez émouvant exemple d'inquiétude citadine et qui témoignent d'une pathétique recherche du style ; *La nuit, l'esprit* de Rolland de Renéville (Gallimard) où le meilleur critique de ce temps prouve qu'il sait lui aussi mettre la main à la lyre et écrire des strophes d'une perfection un peu froide mais qui annoncent, on est en droit de l'espérer, une œuvre tout aussi belle mais plus importante. Avec *le cheval de trois* par Jacques Prévert, André Verdet et André Virel (Le Portulan) l'amateur de poèmes a enfin la possibilité d'acquérir à un prix abordable quelques poèmes de Jacques Prévert, car il semble que jusqu'ici, en la vouant aux éditions de luxe, on ait voulu étouffer sous le boisseau cette œuvre qui est faite pour brûler dans les rues et mettre le feu au monde. Prévert ou l'enchanteur subversif.

Je ne sais si les connaisseurs ont accordé l'attention qu'il mérite au premier recueil d'un jeune, Jacques Prevel. Ses *Poèmes mortels* n'ont d'autre thème que la solitude, l'angoisse, la vanité de l'amour :

Et je me souviens des regrets
Ces monstres ailés des grands départs
Obscurcissant le ciel et nous livrant la nuit
Et dans leurs serres nous emportant vers un pays
Où nous étions des hommes
Debout et sans visage

L'existence de poètes de la qualité de Prevel, qui se réclame de Gilbert-Lecomte et d'Antonin Artaud, suffirait à nous inviter à ne pas généraliser. Une poésie personnelle peut à nouveau se manifester.

L.-G. GROS.

MARGINALES

ULYSSE OU L'INTELLIGENCE (1)

par Gabriel Audisio

L'homme n'est jamais parvenu à créer l'image concrète de son type universel (et je ne vais pas jusqu'à dire que ce soit là une preuve de son infinité). Dans toute la littérature. il n'y a aucun portrait total de l'humain. Les héros de l'esprit n'ont de consistance qu'à travers des épaisseurs de siècles, des différences, des étendues géographiques, et, finalement, ne prennent conscience de leur nature que dans les civilisations — à impératifs somme toute extérieurs — avec lesquels ils coïncident ou veulent coïncider.

Le livre de Gabriel Audisio est-il un essai sur l'intelligence, une tentative pour saisir en Ulysse un miroitement méditerranéen de la pensée, ou les deux à la fois ? Et, dans ce cas, Audisio osera-t-il prétendre qu'intelligence et méditerranée ne font qu'un ? Je ne le crois pas si exclusif. Il appelle méditerranéens tous les hommes de bonne volonté, tous ceux pour qui la passion même est une transparence de l'esprit, tous ceux qui ont le courage d' « élucider », par avance. leur propre mort. (« J'ai souvent pensée de Péri que c'était l'incarnation de l'Ulysse légendaire. » Aragon cité par Audisio). Mais cela ne l'empêche pas d'affirmer l'existence d'une communauté méditerranéenne idéale, d'une fraternité du soleil — sinon réalisée, du moins en puissance — d'une civilisation d'au-delà les races et les patries, et qui, en attendant que soit fondée la fraternité universelle, assurerait la notion d'homme fraternel. Je sais bien que, pour avoir été lourdement piétinés par les Racismes, beaucoup de bons esprits sont devenus très susceptibles sur ce point, et je les entends déjà s'écrier qu'ils mettent dans le même sac le grand Germain blond et l'Ulysse brun. Rien de plus injuste. On voudrait laver le Germain de ses crimes « natifs » qu'on n'userait pas d'une autre réthorique... Il est clair qu'Audisio, lui, ne confondra jamais le Raciste imbécile et cet « homme de mer » qui ne se veut point d'autre patrie que celle — tout idéale — où l'on peut porter à la lumière intelligible l'humanité que l'on incarne. Quand il parle de la « singularité » de son Ulysse. c'est une singularité d'homme et non de brute qu'il entend définir...

---

(1) Gallimard, Editeur.

On chicanera encore Audisio sur la notion même de méditerranéen, dont il fait usage. Mais à ces gens qui ne voient jamais la forêt, mais seulement des arbres, je crois qu'Audisio lui-même ne saurait que répondre. Il se contenterait de sourire en évoquant les nombreuses incarnations d'Ulysse qu'il a pu rencontrer aux quatre coins de la Méditerranée... Et, qu'on se rassure ! je n'entreprendrai pas de démontrer ici par le folklore, l'archéologie et la proto-histoire que l'homme méditerranéen a bien quelque réalité.

•

Pour Audisio, Uysse est avant tout l'intelligence. Et l'intelligence — liberté infinie — c'est l'art de ne jamais faire corps avec les passions de l'âme, même quand elles sont nobles. C'est une disposition à situer le moi toujours plus haut que les oppositions habituelles : vie et mort, vérité et fiction, courage et lâcheté. La seule mort, le seul mensonge, la seule lâcheté serait pour Ulysse d'abandonner la direction de son esprit. Il est « ambivalent » c'est-à-dire qu'il sait qu'il n'appartient qu'au seul esprit de poser ses propres valeurs et que ce qui importe, c'est de ne pas devenir *fou de vérité* ou *barbare par trop de passion*... (Elisée Reclus notait quelque part qu'il y a très peu de fous dans la Grèce moderne)... le méditerranéen se réfugie toujours dans l'« autre moitié » de lui-même, dans la moitié qui peut se séparer de l'autre pour le sauver...

C'est ainsi qu'Audisio en arrive à parler du fameux manichéïsme méditerranéen où, naguère, Benjamin Crémieux avait vu l'essence du génie d'oc. S'agit-il là d'une véritable constante de l'esprit du sud — et de l'esprit humain ? — je l'ignore. Mais je penserais volontiers, comme Audisio l'a fort bien montré (sans peut-être y insister suffisamment) que c'est moins un dualisme qu'ont inventé là les manichéens, *qu'une dialectique*. L'ambivalence, cela consiste à ne pas tenir les termes en présence pour irréductibles, mais pour des signes variables, à croire que l'on peut passer du contraire au contraire parce que l'un est fonction de l'autre. C'est apprendre à penser relatif et à saisir très clairement le réel dans la mesure où il est fait d'aspects contradictoires. Mais aussi c'est lui imposer le primat de l'esprit qui seul est capable de faire progresser les concepts dans la résolution des contraires et des contradictions. Dualistes et monistes étaient les cathaires. Lubriques et chastes, les troubadours. C'est pourquoi les cathares ont substitué le règne de la grâce au règne de la justice, et qu'ils ont appelé justice, le mal. C'est pourquoi les troubadours ont inventé la passion moderne (qui, de toute évidence, est à la fois luxure et pureté).

•

J'ai l'air de m'écarter de mon propos. Que viennent faire les cathaires et les troubadours dans l'histoire d'Ulysse ? Ils sont pourtant bien à leur place. Et je sais gré à Audisio d'a-

voir consacré tout un chapitre de son beau livre à « la Présence de Manès » comme suite à celui qu'il intitule « Homo Duplex »... je prétends même qu'un tel ouvrage est grand surtout par l'écho qu'il ne manquera pas d'éveiller dans l'âme de tout Méditerranéen. Comme pour l'obliger à se reconnaître telle qu'est est et où elle ne sait pas toujours qu'elle est... Aussi ne vais-je pas commenter, à la façon d'un cuistre, cette nouvelle odyssée, ni refaire, après Audisio, le portrait d'Ulysse. Mais je conseillerai au lecteur de relire les pages étonnantes qui nous restituent le corps, l'âge, la taille, bref tout ce qui incarne Ulysse dans sa légende, dans le réel et dans notre imagination. « C'est un homme de la bonne taille méditerranéenne, ni grand, ni petit, ni malingre, ni replet, mais solidement charpenté, fortement construit, non pas sec, mais charnu, avec du torse (il l'a plus large qu'Agamemnon, selon l'Iliade) avec du biceps, du muscle, pas très long et qui tendrait à s'arrondir, mais sans excès... »

Autour de cette figure si réelle et si... mensongère, il nous faut rêver, comme une apparition de déesse, cette patrie aux visages multiples qui, pour nous, Méditerranéens, est aussi le pays de la connaissance sans espoir... (sans espoir en ce qui n'est pas l'homme) — et si dédaigneuse des sirènes, des monstres, et des déités révélées. Je ne sais si les hommes de mer se reconnaîtront un jour comme les citoyens fraternels d'une même nation idéale, mais d'ores et déjà Audisio nous invite à nous modeler intérieurement sur celui qui en sera toujours le héros mythique. Héros par le seul courage qu'il y a à être un homme. Héros par le seul courage qu'il y a à rester un homme dans l'effroi du penser.

RENÉ NELLI.

GLANES ET GLOSES

UN CORPS LAISSE EN GAGE

Si pour me délivrer, il me faut laisser en gage
Mon corps, le voici... (1).

ILARIE VORONCA.

On dit: « Il n'a pas pu supporter... », ou bien: « Il a lâché pied. Il était trop faible pour... » On dit aussi : « Il n'aurait pas dû. » Certes ! Il est facile de reprocher à qui tombe, de tomber — encore que celui qui n'a pas passé par certains chemins, soit mal qualifié pour en apprécier les obstacles.

Pour écarter de soi cette mouche noire qu'est un corps *laissé en gage,* il ne suffit pas d'agiter les mains ou d'enfouir la tête sous les draps. Un tel corps nous force à le regarder, comme si son silence était la présence la plus implacable. Il est abandonné à jamais; et c'est parce que l'homme qui vivait en lui l'a volontairement abandonné pour nous le laisser, qu'il constitue la seule réponse que nous voudrions entendre. La seule que nous n'entendrons pas.

Car le suicide n'est pas seulement une fuite, ou la suprême faiblesse de l'homme qui s'abandonne lui-même, comme s'il ne se concernait plus. Il est ce refus : à ce titre, il porte d'ailleurs en lui toutes les négatives que la qualité d'homme consiste précisément à surmonter ; il s'oppose à tout ce que nous attendons de l'homme et, comme tel, il est ce qui nous tourne le dos. A dire vrai, nous ne le voyons pas — ou plutôt, il ne nous laisse voir que ce qui n'est pas (et ce que l'homme n'est pas): un corps mort. Ce corps n'est pas nôtre. Seul le vivant qu'il fut nous regarde et nous aurions le droit, si par hasard le suicide ne comptait aucun élément positif, de considérer le corps qu'il nous laisse comme semblable à tous ceux qu'un accident vient de temps en temps interrompre, un rhume mal soigné ou une rupture de freins.

Mais puisque le suicide présente tous les caractères d'une présence, c'est qu'il est, en même temps qu'une fuite, une offrande. L'homme qui s'avance un peu plus loin que la der-

(1) *Poésie* 46, n° 29.

nière marche, qui mord sur la lisière de l'inconnu et se penche un degré de trop sur l'abîme qui soudain l'engloutit, accomplit à n'en pas douter un geste qui s'apparente à l'offrande de celui qui se dévoue pour détourner sur lui seul la colère des dieux, par là épargnée à son peuple. Il profère ainsi une sorte de parole, il accomplit un acte rituel par lequel — s'il ne s'ouvrait pas sur le néant — interviendrait une fois la victime offerte et le sang lavé, la communion rêvée *pour les autres,* le bonheur permis désormais *aux autres.* Et soi-même aboli et par conséquent délivré.

Un don qu'on ne peut plus reprendre. Une perte de soi qu'on ne saurait retrouver. Un anéantissement sans le réveil dans les yeux de l'autre. C'est là sans doute le visage exaspéré de l'acte amoureux. Et, puisqu'il est irrémédiable, le suicide ne serait-il pas cet acte lui-même, l'autre, celui d'où l'amant ressurgit, n'étant que le symbole inoffensif de l'Amour ?

Par désespoir ? Peut-être. C'est bien le désespoir qui, au moment donné de la plus grande solitude, vous soulève du lit et vous amène contre le tuyau du gaz qu'on laisse couler dans la gorge. Mais de l'autre côté, et peut-être au plus profond de l'acte, je ne peux m'empêcher de voir apparaître le visage — peut-être déformé, peut-être pas — d'un espoir innommable qui n'a pas craint, pour envahir la totalité de l'esprit, de recourir à la plus dérisoire en même temps qu'à la plus terrible des fraudes: avancer dans le jeu de l'homme, le néant. L'espoir s'hypertrophie à un point tel qu'il consent à ne miser que sur l'absence et le suicide devient, à proprement parler, une offrande à rien.

Celui d'Ilarie Voronca, je ne cherche ni à l'expliquer, ni à le commenter. Je ne veux pas en connaître *les raisons,* si ce mot, qui ressemble à un rictus, conserve ici quelque sens. La part de sacré que comporte un acte de cette sorte le rend non seulement incompréhensible mais encore inviolable. J'ai pensé à Nerval, à Crevel. Pour eux, comme pour Ilarie qui était de leur famille, leur résolution a signifié quelque chose dont nous n'avons pas idée. Une porte qui s'ouvre, l'accès permis au monde réel. La délivrance par le sacrifice.

Si pour me délivrer, il me faut laisser en gage
Mon corps, le voici.

C'est la formule même du Sacrifice.

Voronca prononçait ces paroles en 1942, alors qu'il vivait à Marseille dans un dénuement extrême qu'il supportait avec un courage et une imagination admirables. (Le mot imagination rend mal ma pensée car, pour Voronca, le monde que nous appelons imaginaire était bien réel). Peu de temps après, lors de l'arrivée des troupes allemandes, il fut obligé de chercher un refuge plus sûr que les bureaux de la Compagnie d'Assurances, qui étaient sa prison. Il alla vivre dans une ferme des Alpes, astreint aux plus dures besognes. Sa santé chancelante ne lui permit pas de continuer. C'est alors qu'il trouva, jusqu'à la Libération, un asile à Rodez, auprès de l'amitié fraternelle de Denis-Pol Bouloc. Je retrouve les paroles de

Voronca dans *Poésie 46* qui les a publiées quelques semaines avant la mort du poète. Nous aurions dû prendre garde. Leur signification était claire pour tous. Nous aurions dû comprendre qu'elles nous étaient adressées et qu'elles nous appelaient.

Voronca ne vivait parmi nous que pour appeler. Il nous appelait à son secours, car il avait besoin de l'appui de tous et il ne pouvait pas vivre sans être aimé. Mais il nous appelait aussi à notre secours. Il appelait tous les hommes. Il les conviait à un festin grandiose, un immense repas de noces au bord des blés, au-dessus desquels passe le vent. Les fruits de toutes sortes s'échappaient des corbeilles, la terre livrait ses dons généreux. Des danses. Une arrivée sur un paysage vaste, lumineux et un peu vague, semblable à un estuaire. Il affirmait la beauté de ce monde, il disait : « La joie est pour l'homme » et réclamait la poésie commune. Si haut, avec tant d'insistance, un tel besoin d'embrasser d'un seul vers tout ce vers quoi il tendait — sa poésie, large, ondulait légèrement — que sa voix en devenait douloureuse. Nul ne le suivait. Voronca était seul, à voir cette sorte de paradis terrestre et ingénu qui reculait devant lui comme s'il eût été un mirage, seul à clamer qu'il le voyait et que ce n'était pas un mirage, mais la terre elle-même. Il s'enfonçait dans l'invisible qui prenait peu à peu toute la place et qu'il nous désignait sans cesse avec la même obstination, en se retournant vers nous comme s'il eût voulu à la fois nous forcer et nous convaincre. « C'est simple, cependant, disait-il. C'est vrai. » Se le disait-il à lui-même ? Voulait-il se convaincre en même temps que tous les autres ? S'il enseignait aux autres le bonheur, avec cette hâte fébrile qui ressemblait parfois à celle d'un enchanteur maladroit, était-ce par désespoir de ne pouvoir l'atteindre ? Au bout de la partie, il ne lui restait plus qu'à s'offrir lui-même pour enjeu. Et il s'est perdu.

Nous célèbrerons un jour Ilarie Voronca, prince d'un magnifique domaine. Les hommes connaîtront la poésie qu'il écrivait pour eux. Il n'en reste pas moins que sa voix n'a pas été entendue par un monde sans amour. C'est pourquoi nous sommes tous responsables de sa mort. Il est toujours trop tard. Rien ne s'arrange. Rien ne peut faire que le 7 avril 1946, il ne se soit suicidé.

JEAN TORTEL.

LE CABINET DE LECTURE

Catherine Morland, le roman anglais de Jane Austen a été jadis traduit par Félix Fénéon, le premier critique qui ait eu un sens infaillible des révolutions littéraires. Catherine n'est pas une héroïne, elle ne fait pas de poèmes, sa mère n'est pas morte en la mettant au monde, nous allons apprendre tout ce qu'elle n'est pas, tout ce qu'elle ne sait pas faire. Jane Austen a écrit au temps d'Anne Radcliffe et de Lewis. Elle a déjà l'accent que Félix Fénéon retrouvait dans certains monologues de Charles Cros. Le fait que le plus grand critique des temps modernes a traduit son livre nous apprend beaucoup. A le méditer, nous comprendrions mieux ce qui faisait si exclusif le goût de Fénéon et la dureté enveloppée dans son humour dont la raison profonde nous avait jusqu'à présent échappé. A quelle hauteur la romancière dont il a suivi l'exemple a-t-elle senti et connu qu'on devait élever l'esprit de refus pour aimer ce que l'on aime, pour être ce que l'on est !

Paul Rivert a traduit de l'anglais *Printemps noir,* d'"Henry Miller. C'est un livre gras, non pas pétri, mais barbouillé de sueurs, de lumières, de sang. L'auteur ne semble pas s'inspirer entièrement lui-même de ce qu'il murmure ou réfléchit ou crache, tandis qu'à l'occasion d'un fait ou d'un souvenir, il nous fuit et se fuit. Sa cocasserie est pénible. Afin de mieux approfondir l'horreur des quartiers lépreux, cet homme simple évoque des eaux-fortes. Ou bien l'enfant de la rue écrit innocemment qu'il s'est tendu à son rêve comme un paranoïaque à ses obsessions. Il faudrait être rudement maître de sa langue pour oser écrire comme on se parle à soi-même. Henry Miller n'est pas assez riche pour se montrer si prodigue. Méchamment, je me disais en lisant *Printemps noir* : « Il faut dix fois plus d'intelligence et de talent pour traduire ces livres que pour les écrire. Toute mon admiration va à Paul Rivert. » Et cependant, nous continuerons à lire Henry Miller, parce qu'il est profondément humain : En toute ignorance, en toute niaiserie, il s'est engagé dans une voie qui fait oublier toutes les autres : exalter l'homme, *lui révéler qu'il est venu au monde pour faire de son être le trésor de sa conscience.* Ceci nous aveugle sur ses défauts qui sont très graves, sur sa sottise infinie. Ne sombre-t-il pas dans le ridicule de nous montrer Virgile sous les traits d'un professeur

de latin chauve et barbu ? Un potache rougirait d'avoir écrit cela.

●

Aux *Quatre-Vents,* sous une couverture très réussie, *Lokis* de Prosper Mérimée et, avec cette nouvelle fantastique, la *Vénus d'Ille* et *Djoumane.* Ce recueil remarquable donne à penser.

L'inexplicable ne doit pas nous paraître absurde, il doit supposer un cercle extérieur de causes. Le récit doit s'envelopper d'un autre récit hypothétique qui se laisse, çà et là, deviner ou voir. Deviner, quand, par une extrême fidélité à son art, l'auteur invente un personnage, sorcière ou fou, susceptible de pénétrer ce qui nous échappe. Voir si, par goût de la facilité, l'écrivain fait intervenir un savant ou un homme plus capable que nous de maîtriser ses émotions. Le génie de Mérimée est, non seulement de personnifier ceux qui voient dans l'obscur, mais de faire apparaître aussi ceux qui comprendraient s'il y avait à comprendre, un grammairien, un docteur : il les fait vivre pour les réduire au silence.

Il est des faits vrais, tout proches, que nous ne pouvons nous persuader d'avoir vécus, des faits qui nous ont enveloppés, entraînés et créés un moment plus grands, plus forts que nature, pour nous laisser ensuite à nos problèmes d'écrivains incertains, inquiets, incapables de ressusciter l'aventure sans le secours d'une forte imagination. Ces drames seront dans un lointain avenir, lus et admirés comme des faits fantastiques. Un des plus réussis est la *Haute Fourche* de Pierre Bost. Cet écrivain de talent a su adopter pour ce récit foudroyant le style simple et despotique qui fait le charme des dessins d'enfants. A ces mêmes dessins il est emprunté une sorte de perspective circulaire qui donne à tous les objets la plus haute importance, sans préjugé rationnel qui réduise à l'avance le rôle qu'ils tiendront dans le drame.

La leçon est à retenir. Il y a une façon de décrire ou de dessiner l'insignifiant qui le rature, l'annule : immeubles peints par les enfants et les fous, arbres éteints par le passage d'un oiseau, toutes ces figures neutres nous enseignent à *ne simplifier que l'immuable.* L'enfant néglige ce qui n'est visiblement l'amorce de rien, mais gonfle également de temps et de vie tout ce qui est capable de précipiter l'action. Deux petits verres, oubliés par Laurence Nizeran sur une table, apprendront à l'adjudant allemand qu'un inconnu se cache dans la maison où il perquisitionne. Ces objets ne participent pas du même espace que les acteurs du drame, ils sont comme insolubles dans le temps qui les animait.

Observations qui ne rendent pas entièrement justice au talent de Pierre Bost. Elle est très humaine son héroïne au cœur simple qui n'entre pas dans la résistance par amour,

mais par un sentiment plus généreux, que cet amour et l'opulence de l'égoïsme passionnel l'aident à comprendre.

Voici donc de l'inconnu psychologique. L'amour va-t-il plus loin que la vie et jusqu'à se reconnaître dans l'image éternelle de l'homme ? Le splendide mythe s'est dévoilé pour la première fois dans un poème de Louis Aragon qu'on n'admirera jamais assez, *Elsa au miroir*. L'amour est tout l'amour, l'homme est son œuvre. La richesse de cette vue apparaît dans la *Marque de l'homme*, le mince et très grand roman publié par Claude Morgan aux *Editions de Minuit*, le premier livre, selon moi, assez fortement pensé et justifié pour que l'horrible évocation de la torture et des prisons n'y rende pas négligeable l'aventure amoureuse. Un signe favorable et un peu attristant pour ma génération : déjà, les hommes de mon âge ne se reconnaissent pas dans la dialectique amoureuse qui s'ajuste à la vie héroïque de leurs cadets. C'est bien. Jamais l'art ne s'est mieux porté. Les livres sont plus durs, plus contrastés. L'influence des événements apparaît avec plus d'évidence dans les textes qui les ignorent. Nulle part autant que dans une *Vie de Jésus*, de Maurice Chavardès, où le récit se réduit à ce qui ne peut être mis en doute et retire de la lumière tragique où il a été conçu un énorme bénéfice, dont l'auteur, même, ne sent pas tout l'avantage : il nous suggère, en effet, des rapprochements avec notre temps. Il n'a pas senti qu'ils s'imposaient. Plus d'une fois, cependant, il effleurait ces aspects de la vie nue jusqu'aux yeux qui ignorent le temps : la vie sans appareil...

Pourquoi aimons-nous Vercors ? Ses écrits recèlent un charme pas toujours sensible à la lecture, mais qui nous suit et nous ramène à eux. On dirait qu'il a saisi un des secrets du bonheur : il nous dit à peine, mais nous montre et nous apprend que la vie dissimule le délice qu'elle nous apporte et qu'il faut, comme une femme, la vaincre pour l'approcher.

Dans le *Sable du temps*, s'adressant à des citoyens américains, il déclare encore plus nettement : « Rien de tel que la prospérité pour vous cacher ce qu'est la vie. » Un pays ne meurt pas parce qu'il est pauvre et nu. Une nation, c'est d'abord une âme. Pour faire mourir une nation ou un homme, il faut lui arracher l'âme. » Ecrivant la *Vie de Jésus*, Chavardès avait, plus d'une fois, réussi à nous montrer, dans les pierres et les oliviers de Jérusalem l'âme de cette vie.

Il nous est arrivé bien d'autres livres : Etienne Anthérien dans son livre sur l'*Armée d'armistice*, publié aux *Quatre-Vents*, fait la preuve que notre armée régulière n'avait pas accepté la défaite. Les mêmes éditeurs nous donnent une traduction du roman que *Charlotte Brontë* avait écrit à 18 ans : le *Sortilège* et accompagnent ce texte d'une préface très complète : débat sur l'inspiration érotique de Charlotte, mise au point impartiale de son amourette avec Constantin Heger, histoire amusante d'un manuscrit perdu et retrouvé.

Nous sommes trop riches. Ne réussissant jamais à nommer tous les livres qui m'ont charmé, je ne peux me tenir de mentionner les grandes collaborations aux revues-sœurs. Il faut que tous les jeunes écrivains lisent et relisent les pages consacrées par Monnerot à Bataille (*Confluences* 9). Je voudrais, devançant la publication de ce texte en librairie, louer, avant la critique, les *Elus de Jean Orieux* donnés en feuilleton dans *Fontaine*; fortifier d'exemples empruntés à cet écrit la thèse à soutenir au sujet de *Fontagre*, autre livre du même auteur. Des romans, mais du roman pensé je veux dire continuellement porté sur la conscience très éveillée de l'auteur, ce qui classe l'œuvre dans la tradition du XVIII[e] siècle et l'apparente aux grandes chroniques. Le ton d'Henri de Régnier, moins la préciosité et les goûts d'antiquaire, ce qui accroît le parfum d'oasis que dégagent certains passages purement descriptifs. Mais j'aime surtout ces livres pour ce qu'on y voit moins et qui justifie profondément l'aisance souveraine du ton : la soumission entière à la vérité inépuisable du fait dit de hasard. Il suffit qu'une rencontre arrache une personne à ses pensées pour qu'elle se fasse l'image de sa vie entière. *L'individu qui ne se connaît plus est comme le principe du temps qui le révèlera à lui-même.* Ne perdez pas, romanciers, votre encre à minuter les états d'âme d'une marquise aux dispositions viriles. Les donne à inventer celui qui la montre, au coin du feu mimant à l'aide d'une chaise un accident de cheval.

Et l'*Itinéaire d'Alain Fournier*, par *Aimé Becker* ? Livre riche et pudique, embelli d'un parole qui m'a ébloui. Je définissais l'art du *grand Meaulnes* : le *réalisme d'une créature qui ne se sent pas tout à fait réelle.* J'ai failli applaudir en lisant la phrase relevée par l'auteur dans les écrits intimes d'Alain Fournier : « Je ne suis peut-être pas tout à fait un être réel. »

Mais j'ai grogné en lisant le livre passionnant d'*Aegerter et P. Labracherie : Au temps d'Apollinaire.* Ce recueil m'enthousiasmait. Il m'imposait sous des traits magnifiques la figure de *Louis de Gonzague Frick*. Au cours d'une attaque à la baïonnette, ce poète, cerné avec ses hommes, avait ajusté son monocle et regardé à travers les fumées des chasseurs qui chargeaient pour le dégager : « Où vont donc ces messieurs ? » avait-il demandé à la ronde. J'oublierai de qui je tiens le fait et le classerai parmi les choses vues et inoubliables. Je croirai de même avoir assisté au scandale du roi Bombance, pièce de Marinetti, hélas ! jouée chez Lugne-Poe. J'admire que le *Picasso* réunisse avec goût des faits connus. Je remercie les auteurs de m'avoir donné à connaître Nicolas Bauduin ami de Milosz. Mais leur souffle — ou me permets de souffler à celui des deux qui nous reste — qu'il ne devraient pas souffrir la moindre erreur dans des livres aussi intéressants que celui-ci et l'*Apollinaire* qui l'avait précédé :

Une lettre d'Apollinaire à Louis de Gonzague-Frick nous est donnée dans la biographie : le poète se fâche qu'on ait oublié de l'inviter à une audition de poètes aux armées. Cela me plaisait. On est toujours secrètement flatté de voir du dépit chez les plus grands. J'avais noté le fait, il me

faisait du bien. Au point que j'ai bonne envie d'élever une double protestation contre l'étourderie qui a introduit la même lettre, mais écourtée, dans ce deuxième volume, et l'abus qui la transforme en billet d'invitation. Cette fois, c'est Apollinaire qui organise la séance à laquelle il se plaignait qu'on ne l'eut pas invité.

Sur ce casse-tête qui me dépasse, je mettrai fin à ma chronique, non sans m'engager à communiquer à mes lecteurs les solutions qui me paraîtraient susceptibles de le résoudre.

JOE BOUSQUET.

CATALOGUE

JANE AUSTEN : *Catherine Morland* (Gallimard) ; HENRI MILLER : *Printemps Noir* (Gallimard) ; PROSPER MÉRIMÉE : *Lokis* (Aux Quatre Vents) ; PIERRE BOST : *La Haute Fourche* (Editions de Minuit) ; CLAUDE MORGAN : *La Marque de l'Homme* (Editions de Minuit) ; MAURICE CHAVARDÈS : *Vie de Jésus* (Clairac) ; VERCORS : *Le Sable du Temps* (Editions de Minuit) ; ETIENNE ANTHÉRIEN : *L'Armée d'Armistice* (Quatre Vents) ; CHARLOTTE BRONTOË : *Le Sortilège* (Quatre Vents) ; JEAN ORIEUX : *Fontagre* (Fontaine) ; AIMÉ BECKER : *L'Itinéraire d'Alain Fournier* (Corréa) ; AEGETER et P. LABRACHERIE : *Au temps d'Apollinaire* (Julliard).

LE THEATRE

DOMAINE ETRANGER

WINTERSET, de Maxwell Anderson, aux *Carrefours.*

NOTRE PETITE VILLE, de Thornton Wilder, au *Vieux-Colombier* et au *Grammont.*

DES SOURIS ET DES HOMMES, de John Steinbeck, au *Théâtre Hébertot.*

LA MAISON DE BERNARDA, de F.-G. Lorca, au *Studio des Champs-Elysées.*

DIVINES PAROLES, de R. Valle-Inclan, aux *Mathurins.*

La vogue du théâtre étranger a, sans doute, de multiples raisons : outre un snobisme qui est de tradition chez nous, il est naturel qu'après des années de « blocus continental », le public français ait envie de reprendre contact avec la production des autres continents. Et comme directeurs et producteurs peuvent nous offrir ainsi le panorama d'une activité étalée sur plusieurs pays et plusieurs années, il est normal que la moyenne des pièces présentées soit supérieure à la moyenne des pièces françaises — d'ailleurs peu élevée... En réalité, nous avons surtout assisté cette saison à l'exploitation de cette vogue ou de ce snobisme, et l'on a souvent l'impression que traducteurs et directeurs montent à peu près n'importe quoi, pourvu que ce ne soit pas français. C'est ainsi, par exemple, que Mme Daphné du Maurier, qu'une inexplicable confusion avait déjà promu du rang de feuilletoniste au rang d'écrivain au moment de la publication de son roman, a failli avoir la même chance à la création de sa pièce : et celle-ci, comme plusieurs autres produits importés, a connu un succès commercial certain. Si comme d'ordinaire, nous nous attachons ici aux soirées les plus significatives, nous remarquerons qu'elles nous ont été procurées par des pièces américaines ou espagnoles qui avaient été créées avant-guerre dans leur pays d'origine : c'est le bénéfice le plus clair du mouvement.

Ce que nous cherchons et croyons trouver dans les pièces étrangères, c'est la fraîcheur d'une source. En aucun pays comme en France, ou plutôt comme à Paris, le théâtre ne s'est si profondément séparé du peuple, abusant de tant d'intelligence analytique, épuisant tant de formules littéraires. Le plus souvent nous voyons revenir de loin des formules qui étaient déjà dans notre propre fonds, mais qu'ailleurs des écrivains ont su rafraîchir d'une manière spontanée. Ainsi les créations de pièces américaines nous ont rapporté le mélodrame et le naturalisme.

« *Winterset* » n'est qu'un mélodrame, une pièce à gangsters et à mitraillettes. Il s'y trouve, selon la coutume du genre, des couplets moralisateurs, des tirades édifiantes placées dans la bouche du fils vertueux qui doit venger l'erreur judiciaire dont son père a été victime, ou du juge poursuivi par l'obscur remords de l'erreur qu'il se soupçonne d'avoir commis. M. Marcel Achard, traducteur et metteur en scène, les acteurs et une partie de la critique, ont feint de prendre ces tirades au sérieux et l'on a évoqué l'ombre d'Oreste ou d'Hamlet, alors que c'était le lieu de parler de l'enfant du mystère ou de l'orpheline de la forêt. Il eût mieux valu sans doute opérer de judicieuses coupures dans les parties les plus littéraires du texte que de les mettre ainsi en évidence. On ne retrouvait le plaisir que peut nous donner le mélodrame ou le film américain qu'à de trop rares instants ; et l'on s'ennuyait ferme aux autres. Dans la distribution, M. Renaud-Mary avait composé une figure de terreur ravagée par une maladie de poitrine, une sorte de gangster aux camélias, qui n'emportait pas tout à fait la conviction ; Mlle Marie Carlot, sans doute pleine d'intelligence, de sensibilité, d'amour pour son rôle, n'arrivait pas à extérioriser ces qualités et restait souvent inexpressive ; et M. Daniel Gelin, l'un des « comingmen » parmi les jeunes premiers parisiens, se défendait bien au moins jusqu'au deuxième acte.

Avec « *Notre Petite Ville* », nous sommes en plein naturalisme. On connaît le film « *Our Town* », qu'on en a tiré et qui, comme une autre bande américaine, « *Human Life* », inspirée celle-là de Saroyan, exploite adroitement le pathétique de la vie quotidienne. Nous assistons à trois journées à la fois typiques et banales de l'existence d'une petite ville américaine, nous voyons des enfants flirter, se marier, puis la mort de la jeune femme interrompre leur bonheur. La pièce n'est faite que de scènes familières : le départ pour l'école, le flirt nocturne de fenêtre à fenêtre, le retour de la répétition de chant, etc. C'est une œuvre honnête, pleine de bons sentiments, à la manière de Bernardin de Saint-Pierre ou de Goldsmith — le « milk bar » du théâtre américain. L'action est continuellement commentée par une sorte de meneur de jeu, ce qui n'est pas sans refroidir parfois un peu l'émotion. La pièce a été présentée à Paris par une compagnie genevoise, dans une mise en scène qui répond aux intentions de l'auteur, et qui n'en est pas moins discutable. Le talent de M. Claude Maritz, dans le rôle du meneur de jeu, et surtout celui de Mlle Hélène Vita dans celui de l'ingénue, ne sont pas en question. Mais cette pièce d'une réalisme familier était jouée entre des toiles blanches et sans aucun accessoire, les acteurs mimant à vide l'emploi de tel ou tel objet. Ce n'est pas là une innovation, et cette convention peut sans doute avoir d'heureux effets, mais comment ne pas voir qu'elle est en contradiction profonde avec l'esprit d'un texte qui, pour nous introduire finalement dans le royaume des morts, n'en tire pas moins son prestige de sa fidélité au monde des vivants ? Au surplus, la convention même n'était pas soutenue de bout en bout, et tel accessoire, jugé sans doute « poétique », comme le voile de mariée apparaissait à son heure. Bref, la fausse simplicité de l'œuvre se trahissait partout .

Au contraire, M. Oettly a monté « *Des Souris et des Hommes* » au théâtre Hébertot, dans la pure tradition du théâtre libre, dans des décors de Wakhevitch, qui sont vraiment des « décors », comme dans les théâtres lyriques — et cette mise en scène minutieusement réaliste correspond parfaitement au caractère de la pièce. Tout le monde connaît le roman de Steinbeck, cette histoire d'amitié entre deux ouvriers agricoles, le débrouillard et le simple d'esprit qui caresse de toute sa force les choses douces, le pelage des souris ou la chevelure des femmes, qui les caresse si fort, si fort... La pièce est parfaitement fidèle au roman ; elle a la même force et la même simplicité. Ici encore, l'auteur fait jouer de très vieilles conventions, mais il le fait avec une honnêteté qui nous rafraîchit. Il est à craindre, hélas, qu'on ne s'y trompe, et que l'on voie dans le théâtre américain une formule *nouvelle, alors qu'il est surtout l'exploitation d'une formule* connue par un tempérament nouveau. Mais il ne faut pas bouder le plaisir que nous apporte la soirée. M. Robert Hébert est excellent — il est « vrai » — dans le rôle de Lennie. Il est impossible après cette création de porter un jugement sur ses possibilités d'acteur, parce qu'il a trouvé dans ce rôle l'emploi exact de ses moyens physiques, parce qu'il joue avec son poids autant qu'avec son talent ; mais il mérite qu'on lui ouvre un large crédit. Et sa vérité fait pâlir le talent des autres, celui de M. André Valmy ou de Mlle Claudine Dupuis qui cependant, l'un et l'autre, jouent bien.

Nos soirées espagnoles enfin, ont peut-être été plus belles que nos soirées américaines. Aimez-vous Lorca ? On en met volontiers partout, sur les scènes et dans les revues littéraires. Il arrive ainsi que de son œuvre assez abondante, d'homme de théâtre écrivant pour les marionnettes ou pour sa compagnie ambulante, on mette en évidence tel ou tel morceau que lui-même n'aurait sans doute pas considéré comme son chef-d'œuvre. A propos de la « *La Maison de Bernarda* », on a presque parlé d' « apocryphe » : il n'importe, c'est une petite pièce brûlante, un drame de gynécée espagnol où je ne sais quelle température luxurieuse monte progressivement jusqu'à ce degré où la mort même se justifie. Ce qui est chez Lorca à la fois une leçon, et un don sans doute inimitable, c'est la continuité dans ses œuvres entre la poésie familière, celle qui a l'accent du terroir, et la poésie la plus raffinée et la plus élevée. Il ne peut y avoir chez lui ni obscénité ni préciosité : le sexe féminin est le thème unique de ces trois actes, dans lesquels pas une variation n'est choquante ou gratuite. Mise en scène et interprétation (Maurice Jacquemont, Germaine Kerjean) se bornent à servir l'œuvre et y réussissent pleinement.

« *Divines Paroles* », de Valle Inclan, est une œuvre beaucoup plus chargée d'intentions et même d'intellectualité. Tout est dosé ici, le réel et le poétique, le burlesque et le fantastique, la piété et la luxure, tout est exprimé dans une œuvre ample par la construction et le nombre des tableaux, concise par la qualité du texte. Autour du chariot de l'infirme que l'on montre de foires en cabarets, c'est un tableau grouillant de la vie populaire espagnole ; et c'est aussi une composition sur quelques thèmes humains plus généraux

mais qui apparaissent là avec un cynisme instructif. Il faut dire tout de suite que dans aucun théâtre de Paris on ne nous a présenté cette année un texte de cette qualité et on n'a fait un aussi gros effort pour le mettre pleinement en valeur. Toutefois en demandant des décors à Fougeron, dont on connaît la palette, en plongeant sa mise en scène dans une obscurité presque continuelle, en composant lui-même son rôle, un peu à la manière du Lacenaire qu'il a été dans « *Les Enfants du Paradis* ». M. Marcel Herrand a peut-être volontairement affaibli un côté de l'œuvre, espérant sans doute que son hispanisme ne sortirait que mieux de rester intérieur. Il a trouvé d'excellents acteurs comme M. Vibert ou Mlle Daems, et une actrice admirable, Mme Germaine Montéro, dont le rôle est aussi varié, aussi complexe que la pièce elle-même, et qui l'a interprété, sans faiblir et sans tricher, dans toute son étendue, avec une constante justesse. La mise en scène d'une œuvre qui comporte tant de tableaux et de personnages sur un plateau comme celui des Mathurins est une sorte de tour de force dont M. Herrand s'est tiré fort brillamment.

ROBERT KANTERS.

POST-SCRIPTUM

LE REVOLVER DE VENISE, de PIERRE GRÈVE et VICTOR CAMARAT, au *Théâtre Grammont.*

La saison s'est terminée par une création française dont je regrette de ne pouvoir dire qu'un mot. Il y a dans la *Revolver de Venise,* de MM. Pierre Grève et Victor Camarat des trésors de talent. Le premier acte contient une exposition progressive où, sous le couvert d'une conversation naturelle et presque banale, on nous découvre mille complications et implications. Toute la construction de la pièce relève d'un contrepoint extrêmement savant : le partage d'un même caractère entre un frère et une sœur, la manière dont il s'éclaire peu à peu grâce à leurs réactions réciproques et les conduit comme une fatalité, tout cela fait une machine qu'on suit avec le plus grand plaisir. Malheureusement, ce caractère n'est pas sans artifice, ni sans extraordinaire, si bien qu'à la longue notre curiosité se vide un peu de sympathie humaine. M. Georges Rollin a monté et joué la pièce avec un soin minutieusement intelligent : à peine pourrait-on lui reprocher de laisser un peu trop voir ses qualités parfois. Mais il mérite toute notre sympathie pour le courage qu'il a eu de monter ce spectacle jeune à la fin de juillet, et pour le talent sûr et maîtrisé dont il fait preuve. Mme Claire Muriel est fort bonne dans un rôle un peu sacrifié, et Mme Chambard ne m'a paru avoir qu'une compréhension de son rôle au-dessous du médiocre.

R. K.

LE POUVOIR DES IMAGES

POUSSIN-DUFY

L'étude des albums peut être une excellente introduction à la jouissance de la peinture, comme l'analyse et la copie des gravures inspirées des œuvres des maîtres étaient dans les anciens ateliers le premier degré de l'art. On accordera ce privilège à deux récents recueils : l'un des tableaux de *Poussin* avec une préface d'André Gide (1), l'autre des dessins de *Raoul Dufy*. Deux réussites techniques qui prouvent que seules l'impuissance ou la paresse se laissent arrêter par la difficulté des temps. Une vieille incompréhension fait de Poussin le maître de la peinture littéraire, un intellectuel venu à l'art pour l'égarer vers des préoccupations inutiles d'éloquence et de composition. La belle introduction d'André Gide lentement, sobrement conduite, fait justice d'une accusation qui ôte son sens à l'art classique. L'importance accordée au sujet ne doit pas rendre imperméables à des œuvres qui exigent, sans doute, une accommodation spirituelle plus complexe qu'aucun tableau moderne, mais qui appartiennent à un monde où l'intelligence, la sensualité et la culture réalisent un accord dont nous avons peu à peu perdu l'idée : qui n'en a pas la nostalgie, se penche en vain sur Poussin.

L'album du Divan n'est pas la réunion complète de l'œuvre : il comprend la plupart des tableaux célèbres du Louvre, de Chantilly, de Dresde et du Prado. Il ne fait pas appel aux toiles des collections anglaises et allemandes qu'avait groupées l'Exposition de l'Art français en 1937. Mais les œuvres retenues sont toutes du plus haut prix, elles sont présentées avec un goût sûr, une volonté évidente de les faire comprendre et de les faire aimer ; autour de chacune sont disposés les agrandissements, qui guident l'œil vers les détails singuliers ou parfaits. Ainsi, dans le *Bacchus et Midas* de Munich, la nymphe assouvie qui replie son bras sur sa tête renversée, est montrée en deux grossissements successifs qui rendent sa forme et son expression inoubliables. Quarante tableaux présentés avec ce soin, suffisent à révéler chez Poussin le prodigieux narrateur, le « favo-

---

(1) « Poussin ». Collection « Les Demi-Dieux », dirigée par Mlle Anna Marsan. Préface d'André Gide, Le Divan 1945.

Les notices placées au bas des tableaux donnent à l'ouvrage de Mlle A. Marsan, un tour assez érudit, dont on ne peut que se féliciter, car la matière l'impose. Peut-on se hasarder pourtant à lui reprocher d'avoir omis dans la bibliographie l'édition des lettres de Poussin, par Jouanny (1911), qui reste la meilleure, et d'avoir trop peu recours dans les notes aux études de Paul Jamot ; le livre de W. Friedländer ne saurait non plus être oublié. Les trois pages de biographie sont savoureuses et efficaces.

leggiatore » fascinant que saluait sans réserve le Bernin. Cette peinture d'histoire, tant décriée depuis cent ans, obéit aux mêmes lois que la tragédie classique dont l'élaboration s'est poursuivie dans le même temps. Elle obéit aux mêmes lois, elle répond aux mêmes goûts. Pour Poussin, pour Corneille, l'œuvre d'art exige un objet digne d'elle ; on croit encore comme à la Renaissance, que la grandeur vient d'abord de l'élévation de l'objet : évoquer l'homme vaux mieux qu'évoquer la nature, évoquer les grandes vérités morales ou les grandes images de la fable vaut mieux qu'évoquer les individus particuliers. Ce dogmatisme de la pensée générale et du décor irréel n'est mis en doute par personne. Mais au lieu de nous en alarmer, nous devons saisir comment cette obsession tyrannique de la dignité et de l'universel commune aux grandes époques — La Grèce du V• siècle ne pensait pas autrement — permet finalement des créations plus assurées. Ces dieux et ces héros monotones de l'antique disposent d'avance l'univers à des formes heureuses. Dans sa carrière laborieuse mais d'une fécondité mesurée (à côté d'un Rubens, il semble lent et avare) Poussin s'est surtout adressé à la fable antique, mais quel choix y opère-t-il ?

A côté de quelques scènes héroïques et mouvementées, il reproduit volontiers pendant sa période la plus active, quelques thèmes privilégiés : l'enfance des dieux, les métamorphoses et surtout une longue suite de *Bacchanales,* dont le nombre, l'intensité et la hardiesse sont tout à fait surprenants. Richelieu lui en avait commandé plusieurs, mais le peintre semble avoir eu une prédilection pour les fêtes païennes déréglées dont le *Triomphe de Pan, le Triomphe de Bacchus,* etc... sont l'expression multiple. A la féerie mythologique et romanesque, les thèmes de l'Arioste et d'Ovide, qu'il avait recherchés d'abord, le peintre préfère le monde bruyant et lascif des fêtes dionysiaques, dont, après Titien, il décrit le vacarme et les violences sensuelles. Image de l'ivresse, de la luxure, de l'abandon au plaisir, où les femmes sont nymphes, où les animaux dansent autour des dieux amoureux et joyeux. Ces femmes et ces dieux ivres figurent une volupté éternelle et sans trouble ; un paysage sacré les environne. Le ciel païen revit, immuable et consentant, au-dessus des fièvres sensuelles. On rapporte d'ailleurs que dans sa première manière parisienne, Poussin peignit si hardiment Pan, Vénus et leurs fêtes, surtout les nus dont il aimera toujours la longue détente amoureuse, qu'on commença bientôt à s'en scandaliser. *Le Sommeil de Vénus* du Musée de Dresde, qui montre une femme petite et brune aux nattes dénouées, la jambe pliée, le sein soulevé par ses rêves, témoigne de cette inspiration intrépide. Penser à un Dionysos académique, à des bacchanales artificieuses où les sens seraient bridés d'avance paraît une erreur sans excuse. Il faut justement marquer que les délires et l'exaltation du plaisir s'imposent vivement à l'artiste classique : ni Poussin, ni La Fontaine, ni Racine ne sont des hommes sans désirs. Ils en éprouvent l'ardeur jusqu'au désordre, et si leur œuvre en porte si vivement la trace, c'est qu'elle manifeste un monde qui s'ordonne et non un monde mensonger. Ce qui attache Poussin à la fable païenne, c'est le goût du paroxysme, où les passions humaines éclatent et succombent sous l'apparence des antiques divinités.

L'art de Poussin évoluera vers les compositions du paysage historique, où le tumulte semble apaisé. Mais l'essentiel est

de voir comment ce résultat admirable est atteint. De bonne heure, dès l'époque des Bacchanales, Poussin est préoccupé des canons des proportions et de la perspective. Il a annoté le Traité de Vinci ; il a également étudié les ouvrages théoriques de Dürer. La force de la méditation plastique, la recherche des masses peintes et de leur équilibre, commandent tout son art. L'inspiration la plus véhémente, les ivresses divines des nymphes et des faunes emmêlés, qui semblent appeler un Rubens, Poussin les interprète avec une rigueur monumentale qui les fixe dans ses tableaux comme en bronze et en marbre. Le règne ardent s'immobilise en figures qui, sans cesser de suggérer la joie des sens, paraissent soudain mises en ordre. Le monde pictural se formule en une double et merveilleuse promesse, celle de la volupté et celle de l'intelligence, qui réuniront enfin les deux aspects du bonheur.

On ne pourra jamais trop répéter — et d'ailleurs on ne s'en lasse pas — le beau propos de la lettre à M. de Chambraye sur la peinture : « sa fin est la délectation ». Une délectation totale. Nul n'a mieux saisi que Poussin à quels devoirs cette ambition soumettait l'artiste, par la voie de quelle ascèse il pouvait y satisfaire. Qui a mis plus de gravité dans cette entreprise voluptueuse et calme, où il faut voir, plutôt que dans l'application au raisonnable, le sens profond de l'art classique ? Poussin en était si conscient que toute son œuvre semble jalonnée, comme celle de Baudelaire, d'une prière pour l'inspiration. Le tableau du Louvre est peut-être un peu décevant, à coup sûr moins émouvant que la belle composition du Musée de Hanovre. Poussin se plait à évoquer les breuvages sacrés qui désaltèrent et ennoblissent le poète, les nourritures surnaturelles, le don ineffable des Muses. *La Chèvre d'Amalthée*, du Musée de Berlin doit à cette pensée secrète quelque chose d'enchanteur : le jeune dieu bouclé reçoit le lait miraculeux qu'une nymphe propose à ses lèvres ; de son bras étendu, une autre nymphe recueille le miel salutaire, au pied d'un arbre creux dont le feuillage étend ses branches comme des ailes. Le temps se pose. Au bas de la pente, court un horizon parfait que regarde la chèvre nourricière. Promesses divines. Dans les ouvrages les plus tumultueux, comme *le jeune Pyrrhus sauvé*, d'un enchaînement de gestes si savant et si juste, le point de repos nécessaire est suggéré par quelque architecture tranquille, ou, souvent par une haute statue de dieu terme enfoncé dans sa gaîne de pierre. Toujours est affirmée la limite que la violence et le drame ne sauraient franchir, la loi supérieure qui les retient et finalement les domine.

Le thème foncier de l'ivresse voluptueuse est compensé, dans la suite de l'œuvre par une méditation morale peu à peu chargée de mélancolie. La mort, le renoncement, le sentiment tragique dominent l'enthousiasme. Les deux exigences se dégagent et s'entremêlent comme les deux motifs de « Tannhaüser », jusqu'à la conquête sereine. Ce sont les plus beaux accents de l'œuvre. La tristesse ajoute un ravissement doré aux joies exaltées d'autrefois. Dans les évocations d'Orphée, dans les grands paysages « héroïques », Poussin devient le peintre de la solitude, il énonce un bonheur grave qui triomphe de toutes les misères du destin. L'évolution des formes éclaire cette transformation de la pensée. Le tableau-fresque qui groupe sur une avant-scène éclairée les

personnages de la mythologie et de l'histoire, s'approfondit. Le paysage, eaux courantes, feuillages épais, lointains couronnés d'architecture, s'empare du tableau, disperse les figures, les enveloppe dans un effet plus large. Des eaux calmes rafraîchissent le monde, aidant à l'étagement des plans ; de grands écrans de feuilles divisent l'ombre et la lumière. Toutes les ressources de la mise en scène classique sont appliquées aux rochers et aux bois : des « fabriques » rouges et brunes, des tours, des châteaux féériques répondent aux taches sombres ou claires des vêtements. La belle marche funèbre des *Funérailles de Phocion* que contredit, au loin, au bord d'un fleuve magique, la blanche théorie d'une cérémonie religieuse, ordonne, dans une paix solennelle, un paysage antique, une vue de la campagne de Rome qui annonce les pages les plus accomplies de Chateaubriand. Et dans l'*Automne*, fidèle à son goût des fruits merveilleux et parfaits, Poussin évoquant au pied d'une falaise claire, une cueilleuse juchée dans l'arbre, deux rustres portant la grappe de Chanaan, et une canéphore mystérieuse, exprime encore une fois le trouble purifié du désir.

L'atmosphère morale et l'ordonnance du paysage entrent dans un rapport réversible. Les éléments qui s'offrent si distincts à l'analyse ne sont en fait, jamais juxtaposés : le fleuve lent, la colline chargée de monuments, la plaine où passent les cortèges sont comme reliés de l'intérieur. Cette puissance dominatrice est la clef de l'œuvre classique : c'est elle qu'apporte l'inspiration, c'est elle qui dépend des dieux. Mais c'est elle aussi que Poussin possède à un degré souverain. Dans l'album qui propose les plus belles raisons de l'affirmer, on regrettera seulement l'absence des dessins du Maître. Les lavis à la sépia, où tout est sacrifié à la possession de l'espace par les volumes et les valeurs, sont essentiels à l'intelligence de l'œuvre. Dans certains cas, les esquisses, avec leurs larges taches, leur affirmation solennelle des formes, ont encore plus de grandeur que les tableaux achevés. On peut préférer l'étude au lavis pour *Apollon et Daphné* (Cabinet des dessins du Louvre), à l'ouvrage final. Les dessins prouvent à l'évidence que le don de construire pour exprimer une vision totale, est le principe même de cet art.

Dans une page émouvante du « Voyageur et son Ombre », le pauvre Nietzsche, étranger aux habitudes profondes de notre art, mais fasciné par elles, découvre ce sens complet en un beau paysage de lac et de rochers qui l'exalte : « Involontairement, comme s'il n'y avait là rien de plus naturel, on était tenté de placer des héros grecs dans ce monde de lumière pure aux contours aigus (de ce monde qui n'avait rien de l'inquiétude et du désir, de l'attente et des regrets) ; il fallait sentir comme Poussin... d'une façon à la fois héroïque et idyllique ». Telle est la « délectation » proposée par l'art classique.

Il manque un mot seulement aux pages efficaces et attentives consacrées par Gide à Poussin, pour ouvrir le secret de l'œuvre. Il le connaît pourtant mieux que personne. Car ce qui triomphe dans l'art de Poussin, c'est le bonheur de la culture : chacun de ses tableaux est plein de réminiscences conscientes et manifestes. Son monde s'élève sur de multiples accords visibles et invisibles et les historiens peuvent multiplier les rapprochements sans jamais épuiser le problème : après Friedländer qui citait le milieu romain, le Dominiquin, Pierre de

Cortone, Jamot et Hourticq ont mis en évidence les souvenirs de l'école de Fontainebleau, de Titien. Poussin lui-même suggérait d'autres sources : il avait copié la fameuse fresque romaine des « Noces Aldobrandines », dont les tons gris, les volumes pleins suggèrent la merveilleuse paix d'une cérémonie nuptiale; dans le *Sacrifice de Flore à Hymen* (Collection Cook à Richmond) il a transposé une gravure célèbre du vieux « Songe de Polyphile », sorte de fête humaniste en l'honneur d'un Priape indécent, dont le dynamisme « renaissant » contraste avec la solennité de l'antique. Il rêvait de faire revivre la peinture grecque, il la recréait en méditant sur les ruines romaines. Dans *Thésée à Trézène* (Musée Condé de Chantilly) qu'on s'étonne de ne pas trouver dans l'album, (est-ce parce que la tradition y indique la collaboration d'un élève ?) un portique et un mur de temple coupent en T le tableau : le paysage qui s'offre entre les colonnes, s'unit avec une sorte de perfection à l'architecture si clairement déployée. On ne peut attacher trop de poids à cette « imitation de l'antique », à ses cheminements, aux décisions qu'elle emporte, aux conclusions d'une esthétique qui, en croyant restituer une inspiration et un monde disparus, les pare d'un enchantement plein de ferveur et de beauté. Une culture accomplie donne leur lumière et leur aisance à ces œuvres si strictes ; c'est elle qui découvre, entre les sens et l'intelligence même, toutes les médiations nécessaires.

Le culte dont nous l'entourons à notre tour, risque d'être exclusif et maladroit. Le XVII^e^ et le XVIII^e^ français ont retenti de la grande querelle des Rubénistes et des Poussinistes, de la couleur et du dessin. Poussin n'a jamais conquis l'unanimité des peintres. Brienne, bon amateur, allait jusqu'à écrire que Poussin jeune « n'avait aucun goût des couleurs ». Ces tableaux dont la reproduction, par les détails grandeur nature, restitue vigoureusement la largeur de touche et le grain, souffrent malgré leur profonde harmonie d'un aspect terne et presque rebutant. Aucun peintre n'est mieux servi par la photographie en noir. En mars 1906, dans son « Journal », Gide notait, après sa visite aux Poussins du Louvre : « ce n'est qu'en les revoyant, après avoir fait le tour de la salle, qu'ils se sont éclairés. J'admire cette espèce de maladresse, de pesanteur d'exécution. Aucune maestria de la main ; aucun brio... » Il y a en effet chez Poussin, non dans l'exécution, à vrai dire, mais dans l'entente des couleurs, une « espèce de maladresse ». Car Poussin ne se goûte pas tout de suite : la volupté ne s'enveloppe pas chez lui d'apparences voyantes, et il laisse parfois se ternir sous la lourdeur des tons les formes incomparables qu'il rassemble.

A l'époque où Poussin créait ces figures « de bronze et de pierre » qui n'ont pas l'éclat de la chair, deux autres princes de l'art apportaient aussi à l'Occident leurs compositions : Rubens, un peu plus âgé que Poussin, Velasquez, plus jeune de six ans. Le premier, par l'éclat de la couleur, le second par l'entente des valeurs, obtenaient de la peinture des effets aussi prestigieux que Poussin par la puissance de la composition et la perfection des formes. Trois génies définissant trois arts. Il est judicieux de remarquer qu'ils sont tous trois, pendant le premier tiers du siècle, passés par l'Italie et par Rome. Mais c'est à Poussin seulement que l'obsession du monde antique flottant sur la campagne du Tibre, entre les ruines brunes et les féeries

mythologiques, a proposé un art savant, une perfection voluptueuse et grave, qu'il a tout quitté pour atteindre, laissant au loin Paris, les Andelys, la France, et s'établissant, comme un seigneur solitaire, devant les paysages qu'il aimait.

●

Nous faisons aujourd'hui de Poussin ce qu'il faisait de l'antiquité : son art nous apparaît avec le net contour et la grâce des mondes perdus. Classique, il entre dans le jeu de nos délices et de nos regrets, mais à travers l'effort de la culture qui corrige et approfondit par le savoir les insuffisantes évidences du présent. Il paraît qu'à l'étranger, on parle généralement de la France comme des Grecs et des Romains. Notre maîtrise appartiendrait au passé. Essayons d'en douter encore, au moins dans le domaine des arts. Voici un album de dessins de Dufy (2), recueil luxueux et parfait, amoureusement mis au point au prix de quatre ou cinq années d'efforts typographiques, une réussite technique qui donne des originaux non une copie, mais un *équivalent* accompli. Cartons et dessins sont publiés dans leur format vrai, sur un vélin épais et velouté. Les carnets de Dufy, abondamment ouverts ont déversé des paysages, des silhouettes, des chevaux, des bateaux, toute la matière vive dont se nourrit l'art du plus spirituel des maîtres modernes. Le crayon un peu appliqué dans le nu semble emporté dans les scènes de course, et surtout de grandes esquisses à la plume d'une vivacité inégalée évoquent les champs, les rivières, les rues d'Italie, quelques intérieurs pleins de caricatures mondaines. Les dessins appartiennent à des époques diverses, mais surtout aux dix dernières années.

La technique de la plume, familière à tous mais rarement exploitée avec suite, est pour Dufy un moyen privilégié : sa peinture est semée de traits multiples, de virgules, de petits accents dispersés qui semblent jetés avec caprices, et qui se relient pourtant en ensembles joyeux et scintillants, sous un large damier de taches cohérentes intervenant librement. La plume avec ses à-coups nerveux, met en évidence la structure propre à cet art. Elle dénoue parfois le fil allongé de ses arabesques, mais plus souvent l'artiste le fragmente, le brise et substitue aux formes un pétillement de lignes animées. Sur un grand nombre de ces pages brillantes, classées dans l'ordre : « la mer, paysages, châteaux, Venise, Côte d'Azur et Roussillon, Tarascon et Alger, nus et portraits, les courses, le théâtre et le monde, la musique », on pourra méditer à loisir pour entrer dans le jeu de ces sensations allègres, d'une précision plastique toujours satisfaisante mais toujours fugitive : un tour rapide qui s'exerce avec autant de précision foudroyante que le fusain de Matisse, mais, au lieu de formes cernées avec une ronde ampleur, ce sont les proliférations dansantes de mille étincelles noires et vibran-

---

(2) « Dessins et Croquis extraits des Cartons et Carnets de Raoul Dufy », Louis Carré, éditeur 1944. La préface de l'éditeur n'éclaire pas moins l'esprit de la peinture que la méthode graphique de Dufy.

tes. Combinées avec un jeu serré de hachures, comme dans l'admirable série des « Orchestres », elles livrent la transcription hardie et convaincante d'une vision pleine d'humour. La manière elliptique de Dufy manifeste surtout son aisance dans les suites qui offrent des variations sur thème, quand une certaine continuité vient lester et assurer la fantaisie.

Cette expérience est conduite à l'opposé du monde plastique de Poussin. Les larges volumes qui affirment la domination de l'espace ont éclaté : l'alacrité du moderne a bouleversé l'ordre heureux. Mais sans fables solennelles, sans ensembles savants, un joie active se fait jour. Avec une moindre dépense de réflexion, Dufy assure hardiment ses libres ordonnances. Chez le moderne, la source vive de la sensation, chez le classique, le rappel du dessein profond. Notre époque n'est pas si malheureuse qu'elle ne possède encore de quoi poursuivre entre eux un accord essentiel.

ANDRÉ CHASTEL.

COURRIER D'AILLEURS

ETATS-UNIS. — A New-York, l'activité artistique est toujours aussi intense, et, au Museum of Modern Art, une grande rétrospective Chagall vient de s'ouvrir. Notons ici quelques peintres américains restés encore inconnus sur le vieux continent : Léon Kelly a, depuis 1942, rejoint le groupe surréaliste. Les récentes compositions de Kelly, d'apparence abstraite, ne sont en fait que l'agrandissement à de larges échelles, d'éléments végétaux et animaux, insectes, en particulier. Selon le peintre lui-même, ces réalisations marquent sa hantise d'un univers irrémédiablement condamné, où seule subsisterait la vie animale sous sa forme la plus élémentaire et la plus cruelle : insectes armés de dards, de flèches, de terribles mandibules. Ces œuvres, outre la lancinante apparition d'un érotisme non sans rapport avec celui de Bellmer (sensible dans les dessins de Kelly), dégage un sentiment poignant de la solitude. Ces formes aiguës, fines et déliées, produisent avant tout un choc physique et physiologique, choc que nous devons au Surréalisme de nous avoir révélé.

Stuart Davis fut aux E.U. l'un des premiers champions de l'art cubiste et abstrait, d'un art *national* où les thèmes nouveaux offerts par un continent et une culture presque vierges allaient trouver une complète expression. Avant tout, peintre des villes, Davis semble procéder du Léger de « *La Ville* ». Son œuvre est un vaste théâtre, clair et lumineux, un immense décor sans cesse mouvant, où le rapprochement de plans clairs et dynamiques tranche sur des plans d'ombres statiques. Ce monde, aisément identifiable, ne cesse de se développer ; une seule maison engendre une ville entière, un arbre, des forêts illimitées. Domaine sans bornes, largement aéré, quoique exempt de toute notion spatiale, que Stuart Davis laisse miroiter devant nous, sans s'appesantir, sans sembler y introduire une trop grande part de lui-même, domaine prédestiné à la décoration de vastes surfaces plus qu'à la peinture de chevalet.

Par contre, Lyonel Feininger (né en 1871), a déjà acquis une assez grande notoriété en Europe. Son art a d'ailleurs trouvé sa pleine maturité sur le continent, entre Paris et Berlin. Fils d'un compositeur et d'une cantatrice, il vint en Allemagne en 1887 afin d'y compléter ses études musicales, et, la même année, décida de s'orienter vers la plastique pure. Le génie de Feininger gardera toujours l'empreinte de ses premiers pas dans l'harmonie, et, à bien des égards, ses compositions musicales (Feininger est l'auteur de plusieurs fugues pour orgue) ne font que parfaire et

enrichir son œuvre plastique. Avant tout, Feininger est inspiré par les vieilles demeures d'Allemagne et les scènes portuaires; spectacles statiques où le peintre découvrira, grâce à l'étude de la lumière, le plus pur équilibre en même temps que le plus exaltant dynamisme. C'est une peinture pure, où le sujet, quoique identifiable, s'efface peu à peu. Les plans sombres et lumineux s'y interpénètrent étroitement, découpant l'œuvre en une mosaïque immatérielle; désormais, la lumière devient la principale préoccupation du peintre, le véritable sujet de ses compositions (série de Zirchow, série du Pont, etc.). Ces nappes de clarté cristalline, comme des rayons infra-rouge, permettent à Feininger de déceler le prolongement idéal d'un mouvement ou d'une forme statique, prolongement dont l'orientation, horizontale ou verticale, s'accorde aux sentiments éprouvés devant un univers spiritualisé.

Signalons encore la parution imminente d'un luxueux album de Steve Wheeler, « *Hello Steve* ». Wheeler prépare par ailleurs une publication nouvelle, « *First Folio* », pour laquelle divers peintres français ont été déjà pressentis, Dominguez, entre autres.

Dans le domaine de l'édition « New Direction », (400 Fifth Av., New-York), qui partage avec les Vanguard Editions le privilège de diffuser les jeunes auteurs américains, viennent de publier le dernier roman de Kenneth Patchen « *Memoirs of a shy Pornographer* ». Patchen, homme d'avant garde, en a tous les défauts et toutes les qualités. Un manque presque absolu d'auto-critique lui assigne encore trop de bornes, et ses livres, ingénieux, touffus, emplis d'idées et de force, manquent par trop de cohérence, d'unité, de logique dans l'absurde. Mais, cependant, le dernier livre de Patchen, qui se présente comme une relation de cauchemar étroitement lié à la vie journalière, renferme de très beaux passages, que la simplicité du style rehausse d'un humour assez rare et inintentionnel. Patchen sait, en ses meilleurs moments, nous mettre en présence d'un univers absurde auquel nous sommes malgré nous intégrés, au sein duquel nous agissons mus par de secrets réflexes dont nous ne pouvons reconnaître l'origine. Parent lointain de Michaux, Patchen, par éclairs, nous substitue aux héros de son livre, nous faisant partager une vie souterraine et sans issue.

L'on doit encore à « New-Direction » une réédition de *Nightwood*, de Djuna Barnes. Ce roman inconnu en France, est cependant l'un des plus importants parus depuis dix ans et son influence sur l'avant-garde américaine est énorme, quoique une telle œuvre, en raison de sa désespérante beauté, soit un phénomène isolé sans corrélation avec le temps, paralysant et annihilant au même titre que le Château d'Argol. Nous voyons s'y dérouler trois épisodes de la vie de Robin Vote, jeune fille américaine fixée à Paris (entre les deux guerres), dont le destin veut qu'elle détruise le bonheur de trois êtres : son mari, Nora et Jenny. Un étrange docteur, Matthew O'Connor apparaît au milieu de l'enchevêtrement des sentiments déchaînés par Robin, et nous lui devons de prodigieux monologues (Watchmann, what of the night ?) d'un éclat insoutenable renouvelé à chaque page :

« ... Yet what she steals she keeps, trough the incomparable fascination of maturation and rot... ».

Gotham Book Mart (51 west 47th Street. New-York 19.) distribue actuellement des publications artistiques françaises (Cahiers d'Art, Verve, Editions du Chêne), et publie en traduction Camus, Sartre, Gide, Michaux (*Au pays de la magie*). Señor Aragon, que les frontières linguistiques n'arrêtent pas, y fait paraître en espagnol *La nube y el reloj, en collaboration* avec Luis Cardoza.

Alfred Stieglitz « père de la photographie et de l'art américain moderne », vient de mourir à l'âge de 82 ans, le 14 juillet 1946.

●

CUBA. — Le peintre Wifredo Lam, dont on connaît les œuvres exposées à la galerie Pierre, expose pour la première fois à Cuba, son pays natal. « Lam nous livre les premières images d'un monde que nous appelons de tout notre espoir, où les forces naturelles, les formes végétales, les hommes, leurs passions et leurs terreurs participent à l'unité d'une danse orchestrée par les rythmes générateurs », déclare à son propos Pierre Maille. Et Aimé Césaire : « Par les soins de Lam, les formes saugrenues, toutes faites, rugueuses, ininspirées qui barraient la route, sautent au grand soleil des dynamites ». Wifredo Lam, magicien de l'aurore, forme avec Matta et Francès la trilogie nouvelle de la peinture surréaliste.

●

DANEMARK. — Après avoir succintement exposé quelle est l'activité artistique en Scandinavie, nous présenterons aujourd'hui, la plus importante révélation de la littérature Danoise contemporaine : Jean-August Schade. J.-A. Schade a publié durant cette guerre son plus important roman jusqu'à ce jour : « *Des Etres se rencontrent* » (Mennesker modes), volumineux ouvrage qui permet dès à présent de voir en lui l'un des plus grands écrivains vivants. Schade, né en 1903, débuta en 1926 par une mince plaquette, « *Le Violon Vivant* » ; mais ce ne fut que deux années plus tard que son second recueil, « *Sjov au Danemark* », révéla une parcelle de cette sourde puissance que le poète portait en lui. En dépit de son caractère « wildien » très accusé, cet ouvrage permit à Schade de connaître son premier grand succès littéraire. Mais, les œuvres qui suivirent se heurtèrent à l'indifférence de la plupart, en dépit de leurs qualités exceptionnelles. (*Le livre du cœur,* 1930).

En 1931, ayant plus ou moins rompu avec les Surréalistes danois, Schade publie son premier roman : « *L'amour céleste sur terre* », œuvre brute, pleine d'éclatants passages, baignée d'un large humour tempéré par la plus douloureuse ironie envers soi-même, le grand mal du siècle. En 1933, ce fut « *Une étrange Soirée dans l'Histoire du Monde* », puis, en 1938, « *Le Voleur de commode* » (« Kommodetyven), où l'écrivain danois affirmait enfin pleinement ses extraordinaires possibilités. Ce livre nous mettait définitivement en présence de la « faune » particulière à Schade : souteneurs, maquerelles, femmes faciles, grands amours devant lesquels toute la détresse du monde s'efface un instant. Que l'on ne songe surtout pas à Carco.

Le domaine où Schade nous entraîne est d'une toute autre puissance. D'ailleurs, le Danois ne semble que fort mal devoir supporter une comparaison, si élogieuse soit-elle, et, en fait, son envergure exceptionnelle autorise seulement de la rapprocher de Céline, Faulkner ou du Sartre de « La Nausée ». « *Histoire du Monde* » (1940) montre J.-A. Schade plus conscient que jamais de l'absurdité sociale d'un monde à son déclin. Poussé par une absolue franchise envers lui et envers les hommes, il est logiquement amené à nous révéler la nature *réelle* de l'univers et des problèmes auxquels l'homme se trouve sans cesse confronté en leur atroce et merveilleuse nudité. Dès lors, le romancier peut s'acheminer vers « *Des Etres se rencontrent* », ouvrage capital qui déchaîna la colère chez certains, et le plus vif enthousiasme chez d'autres. Les premiers, tablant sur les très libres descriptions érotiques dont le livre est semé, le rangèrent parmi les « fatras » pornographiques, tandis que les seconds n'hésitèrent pas à voir en Schade, l'un des plus puissants écrivains de ce temps. En fait, objectivement, l'on ne peut que partager cet enthousiasme. « *Des Etres se rencontrent et une douce musique se tient dans leurs cœurs* » (tel est le titre complet), est l'une de ces œuvres exceptionnelles où toute la douleur et la beauté d'un monde déjà tourné vers la mort se livrent à nous. La vie intense que l'auteur a su insuffler à ses personnages ; l'originalité en même temps que la simplicité des procédés stylistiques, un langage ductile, d'une extrême richesse, tantôt sobre, tantôt torrentiel, l'extrême variété des lieux où se déroulent les multiples actions — faubourgs de Copenhague, bordels de Rio-de-Janeiro, boîtes de New-York — permettent sans doute de rattacher ce roman à la lignée des romans dits « américains » ou, pour mieux dire, des romanciers qui ont compris la leçon de Joyce. Mais, par exemple, la cruauté propre à Faulkner fait ici défaut, si l'on accepte le sadisme virtuel de certains passages. De même, il serait inexact d'assimiler le Danois aux existentialistes ; si bien souvent le rapprochement entre sa pensée et celle de Sartre est saisissant, il n'en est pas moins vrai que l'éthique, le « message humain » des *Etres se rencontrent* diffère essentiellement de celle de *l'Etre et le Néant.* Intégré à l'univers, ne pouvant consentir à s'en évader par une illusoire poésie, Schade opte pour la sincérité la plus absolue. Sincérité qui, nous le verrons, n'a rien à faire avec le réalisme proprement dit.

Pour l'écrivain Danois, la perversion n'existe pas : les scènes les plus érotiques de ses romans sont d'une extrême pureté, et c'est ce lien si puissant — l'amour physique — qui lui permet de créer la vie, et non pas des fantoches. L'érotisme n'est pas ici le fait d'un procédé : il nous permet d'accéder, comme chez Kierkegaard, à la plus rare lumière.

A bien des égards, « *Mennesker modes* » nous conte l'aventure de quelques êtres à qui l'amour (en son acceptation la moins individualiste) permet soudain d'envisager sous un angle nouveau l'intrication de leurs propres destins. Ces êtres, un instant, pourront se croire libres, détachés de tous conflits humains. Que feront-ils de cette liberté ? That is the question.

Aux dernières nouvelles, *Des êtres se rencontrent* va paraître en traduction chez un éditeur parisien.

ITALIE. — C'est aux *Edizione del Milione* (via Manzoni, 26, Milan) qu'a paru un luxueux album embrassant l'œuvre entière du peintre Carlo Carrà (avec une préface par Guglielmo Pacchioni). Carrà est un de ceux dont l'activité futuriste, aux environs de 1913, défraya la chronique. Ayant abandonné sa première manière, il se livra (1917-20) à une peinture métaphysique, géométriquement plus solide que celle de Chirico mais ne possédant pas son inépuisable pouvoir de révélation. Depuis, Carrà s'est assagi ; ses paysages, parfois trop figés, renferment toujours une note d'insolite que de mélancoliques coloris pastel arrivent cependant à dissiper.

Autre album : celui consacré à Ardengo Soffici (12 planches en couleurs, préfacé par Giovani Papini). Soffici est aussi un des pionniers de l'art italien, son cubisme dénote des qualités (vibration des couleurs, dynamisme linéaire), qui le différencient de Braque ou Picasso. En 1914-1915, Soffici exécute quelques-uns de ses chefs-d'œuvre : ses compositions (nature morte) ne gardent plus des choses que leur essence, leurs lignes de force. Peints à plat sur des fonds plats, sans parti pris d'école, ses objets en acquièrent un étonnant pouvoir d'isolement et de concentration. Depuis, Soffici s'est tourné vers les paysages, qu'il nous restitue avec des tons retenus et vibrants.

Parmi les autres peintres italiens peu connus en France, citons : Piero Marussig, qui rappelle le Berman de la période néo-romantique 1925-29 ; Giorgio Morandi, professant une esthétique réduite au minimum, étudie inlassablement les mêmes thèmes (bouteilles et cruches), il sait en rendre le charme familier avec une grande parcimonie de moyens. *La Raccolta feroldi,* qui comporte une cinquantaine de reproductions en couleurs, donne une excellente idée de l'art italien, depuis 1910 à nos jours. Dans ce même recueil, hommage aux peintres de l'école de Paris et à leur influence, figurent des œuvres de Sisley, Rousseau, Derain, Matisse, Picasso et Modigliani.

●

ROUMANIE. — Il faudrait parler longuement de l'activité artistique — et surtout littéraire — roumaine. Nettement orientée vers la France, un grand nombre de livres y sont écrits directement en français et publiés tel : *Dialectique de la Dialectique*, message adressé au mouvement surréaliste international par les poètes Gherasim Luca et Trost ; *Vision dans le cristal,* étude sur l'oniromancie obsessionnelle. Trost et Luca se livrent à des expériences d'automatisme pictural (graphomanies entotiques) ; Virgil Teodorescu et Gelu Naum à l'écriture automatique collective (cadavre exquis, etc.).

●

FRANCE. — Parmi les expositions à grand fracas qui se succèdent à un rythme toujours plus accéléré, il est désolant de constater l'absence de César Domela. Cet artiste franco-hollandais est une figure marquante de l'art non figuratif. Domela fait

partie de cette génération *intermédiaire,* né aux abords de 1900. L'influence néo-plasticienne marque ses premières œuvres, exécutées déjà dans une technique particulière. L'œuvre entière de Domela se situe aux confins de la sculpture et de la peinture, évolue de la projection dans l'espace (*Composition* 1938), jusqu'à la peinture en bas-relief. Domela réalise ses compositions avec des matériaux divers et rares : cuivre martelé, plexiglass, verre, chrome, nickel, velours, incrustés, appliqués ou reposant sur des supports de bois précieux. La matière, pour lui, si elle renferme une beauté en elle, a pour but de remplacer les couleurs ; son art actuel tend vers une forme d'écriture libre, proche de Kandinsky. Chaque œuvre de Domela est une alchimie complexe, où le rite et l'art voisinent continuellement. Le pouvoir que Domela veut conférer à ses réalisations doit être rapproché de celui de l'amulette hindoue, ou *Kavac* ; la racine sanscrite du mot *Kav* signifiant prier, ou peindre. Chaque œuvre de Domela est ainsi la manifestation écrite d'une prière, d'un élan.

Nicolas Warb, autre hollandais, se préoccupe pareillement d'incorporer un contenu spirituel à sa peinture. Si parfois ses tableaux sont par trop des expériences plastiques (*rotation de noir et de blanc*), ils touchent généralement le spectateur par la spontanéité de l'écriture, du coloris et l'épuration des moyens employés (*Bitonalité, Cohésion*).

Un peu à l'écart du mouvement surréaliste de Paris, se place Henri Goetz. De naissance américaine, Goetz n'était pas sans sacrifier aux méthodes paranoïa-critiques de Dali. Il s'en écarte aujourd'hui et cherche un lieu terne entre l'abstrait et le surréalisme. Non que Goetz, à l'exemple d'Atlan, veuille insuffler un contenu spirituel ou émotif à des valeurs uniquement plastiques. Goetz demande à l'abstrait la solidité de la composition et des formes. Il voit dans la plastique, dans un système de composition arbitrairement fixé, dans le calque de la composition ou des formes générales d'un tableau ancien, la source d'une trame objective que le peintre interprète à son gré. Goetz, qui se méfie de la sensibilité, s'il se livre partiellement dans ses « interprétations » cherche à se dissimuler derrière de nouvelles méthodes d'inspiration artificielle. Son *Explorations* (seize lithographies, avec des textes de Francis Picabia), paraîtront dans la collectoin Vrille. Goetz y exploite — mais de façon moins délirante et clownesque que Dali et ses suiveurs — l'activité de l'imagination. Chaque lithographie, reprenant le thème de la précédente, l'*explore* plus à fond et en révèle des aspects nouveaux. De même la science découvre chaque jour que *quelque chose est encore derrière quelque chose.* Après l'atome, que l'on supposait à l'extrême limite de la matière, l'on connaît aujourd'hui les électrons, les neutrons, les protons, etc... Et à quand la suite ?

Le salon des Réalités Nouvelles, groupant les peintres de tendances non figuratives, s'est déroulé courant août. Le salon des surindépendants, probablement à prédominance surréaliste ouvrira ses portes en octobre.

La participation de Christine Boumeester au Salon des Réalités Nouvelles soulève à nouveau la question du *mystère des étiquettes.* D' « apparence » abstraite mais d' « atmosphère » surréaliste, les fugitives visions de Boumeester dénotent une sensibilité que ne troublent heureusement pas les procédés d'éco-

le... Les reflets chatoyants de la flore et de la faune subtropicale (elle est originaire des Indes Néerlandaises) se retrouvent dans les coloris de ses tableaux. Mais la valeur que Boumeester attache aux coloris ne réside pas dans leur intensité, mais dans leur facilité d'harmonie et de suggestion. Les couleurs, par leur juxtaposition ou, mieux, leur superposition (comme cela se constate dans ses aquarelles) servant à créer l'espace aussi bien que l'atmosphère.

Décentralisation ...? De Cannes (*Etapes*, 7, rue Louis-Blanc) nous parvient le *manifeste de la poésie directe et de l'art direct*, un effort nouveau qu'il convient de suivre. Après la Galerie Maeght, la Galerie des Etats-Unis vient de se donner pour tâche la diffusion de l'art moderne sur la Côte-d'Azur. La tendance de la Galerie s'oriente vers les peintres de Montmartre et les peintres maudits.

Août. — André Breton, retour d'Amérique, se repose à Lorient. De son côté, Matta Echaurren, dont nous avions ici même parlé à plusieurs reprises, s'est fixé pour quelque temps à Juan-les-Pins. La vision de Matta, qui ressortissait principalement autrefois du domaine des correspondances et analogies, confine merveilleusement aux mondes de la physique la plus actuelle et de la métaphysique absolue, de la science et de la magie. Chacune de ses toiles, au delà de l'œuvre d'art et de la peinture, se veut une carte des connaissances et la table d'orientation future de l'esprit humain. Matta a délivré une parcelle de ce feu solaire que certains hommes prédestinés portent en eux. Son exemple permet d'affirmer que le surréalisme, en tant que mouvement artistique, est définitivement mort; il a brisé et franchi les cloisons qui le séparaient de l'action et de la vie, en ce qu'elle a de plus immédiat, de plus incendiaire et permanent. Alors que l'existentialisme murait l'homme en son ombre, Matta vient de réinventer le feu.

Asger Jorn, peintre et théoricien du mouvement *abstrait-surréaliste danois*, vient également d'arriver à Juan-les-Pins. Jorn, qui compte se fixer en France, projette pour le mois d'octobre, la parution d'une revue expérimentale à l'usage exclusif des peintres. Il semble d'ailleurs que la plupart des mouvements d'avant-garde aient désormais tendance à exercer leur activité avec un minimum de tapage. Breton, lui-même est convaincu que le surréalisme a souffert de la publicité type *Paris-Soir* qui lui fut faite avant guerre et dont il ne résulte que déformation caricaturale, incompréhension et suiveurs prompts au reniement. Surtout que les champions de *l'art pour le peuple* (sic) ne poussent pas de grands cris : il ne s'agit pas de tour d'ivoire ou de société secrète, il s'agit de certitude idéologique. Le meilleur garant de l'art collectif reste le facteur *temps* : Nous ne sommes pas pressés.

RENNE et SERBANNE.

LES LIVRES

POESIE

INTRODUCTION A LA POESIE D'AUJOURD'HUI, par MICHEL MANOLL (*Ed. Pierre Faniac*).

Vouloir prêter une introduction à la poésie, prétendre l'affirmer dans un domaine plus que dans un autre, est une gageure que Michel Manoll n'aurait pas dû tenter. La poésie est assez grande fille pour se présenter d'elle-même. Elle ne s'explique pas : elle est l'essence du merveilleux et de l'inutile. Les assertions qui se greffent autour de son évolution ne l'empêcheront pas d'en dépasser les limites, les prétentions et surtout les appréhensions.

La meilleure défense de la poésie est le poème.

Tout le reste n'est que littérature.

Michel Manoll défend la poésie contre l'emprise des circonstances : « C'est la marque d'une pensée servile que de la modeler selon le choix, le goût du moment ». On en revient à l'éternelle querelle qui oppose la poésie engagée à la poésie pure. Le public, certes, n'aime guère les difficultés qui dérangent ses habitudes. Involontairement, il élève une stèle à la facilité et Michel Manoll a raison de déclarer : « Les efforts des poètes n'apparaissent plus aux lecteurs que comme des clowneries, des jeux verbaux, et ceux qui veulent comprendre les rejettent tous en bloc, en affirmant qu'il n'y a plus de poètes et que la poésie est définitivement morte ».

Cet ouvrage bien construit et non dépourvu d'intérêt ne parviendra tout de même pas à convaincre les non-initiés et à satisfaire ceux qui le sont.

RENÉ LAPLAYNE.

LE ROMAN

LE ZERO ET L'INFINI, par ARTHUR KOESTLER (*Calmann-Lévy*).

Ce livre d'une rare densité, d'une composition savante, est un témoignage plus qu'une fiction. Le personnage central, prisonnier politique, soumis à une pression morale et physique avant son jugement, est l'image même des accusés des procès de Moscou dont les aveux ont stupéfié ceux qui ne se sont pas donnés la peine de comprendre une mentalité nouvelle et exceptionnelle.

Deux façons de juger ce livre ; du point de vue littéraire, il est remarquable. Il y a là un art raffiné d'évoquer l'atmosphère des prisons, l'attente des futurs condamnés, la ruine progressive de la volonté durant les interrogatoires prolongés, et celle du corps, de l'esprit, de l'espoir. On étouffe lentement avec le prisonnier, on vit intensément son drame et ses conversations par signe avec son voisin de cellule, tsariste qu'il ne verra jamais, nous sont plus que des dérivatifs, de véritables bouffées d'espoir. Tout ceci, c'est la substance littéraire du livre. Mais il demande aussi à être jugé du point de vue moral. Nous devons nous prononcer sur ce cas tragique : celui d'un homme qui s'est sincèrement opposé à son parti et qu'on oblige à renoncer à ce qui nous apparaît comme le droit essentiel de l'accusé, le droit de se défendre. Il faut qu'il sacrifie au parti ce dernier bien comme une première fois il a sacrifié sa secrétaire innocente pour se conserver vivant au parti. Il ne cèdera qu'après des séances de pression physique assez écrasantes. Mais c'est sans révolte qu'il accepte enfin de s'avouer coupable. Et on peut imaginer que bien des accusés sont arrivés d'eux-mêmes à cette conclusion.

Il ne faut pas condamner cette morale sans la comprendre. Bien entendu, nous nous révoltons contre la justification des moyens par la fin et nous avons du mal à admettre le sacrifice de l'individu lorsqu'il va jusqu'à donner à son parti « plus que sa vie : son honneur », pour reprendre une phrase de Plisnier dans *Faux Passeports*. Nous nous révoltons parce que nous avons fait (en principe) de l'individu une fin. Mais nous oublions la grandeur de la première Compagnie de Jésus qui exigeait de ses membres qu'ils obéissent « perinde ac cadaver ». Nous oublions aussi qu'un tel dépassement est pour beaucoup d'individus leur meilleure chance de réalisation. Par moments, et c'est inévitable, nous nous demandons si cette morale est surhumaine ou infra-humaine, si elle n'est pas le retour à la responsabilité collective par l'écrasement de l'individu, l'utilisation du mensonge, de la cruauté, de la violence. Mais il nous faut songer à la grandeur du but. Je ne crois pas qu'un individu faisant consciemment le sacrifice de sa vie et de son honneur pour assurer la solidité d'un parti qu'il blâme sur certains point mais dont il désire la réussite finale, fasse un acte immoral, et ses juges non plus. Cet acte peut choquer notre morale individualiste qui ne manque pas d'arguments pour en ruiner le fondement. On ne peut nier son caractère

héroïque, l'héroïsme comportant toujours le sacrifice de soi à la transcendance de l'idéal. Héroïsme d'autant plus grand ici qu'il exige de l'individu la destruction de ses sentiments les plus humainement valables : Honneur, amitié, justice, et cela sans aucune contre-partie autre que la victoire anonyme et hypothétique du parti.

L'auteur de ce livre, malgré son apparente objectivité, prend position. Il n'admet pas cette morale. Mais il en traduit le drame avec une pathétique âpreté et à côté de l'horreur inévitable de cette destruction de l'individu, il laisse se dégager la grandeur de cette attitude. A nous de prendre position à notre tour, devant l'une des plus urgentes et des plus angoissantes questions morales de notre temps.

FRANCINE BERIS.

ON MEURT LES YEUX OUVERTS, par JULES MONNEROT (*Gallimard*).

On se demande s'il ne viendra pas un temps où ce genre de littérature ne présentera plus qu'un intérêt archéologique, document utile seulement à caractériser notre temps.

Malgré les excellentes choses que contiennent ces « fictions », et il y en a beaucoup, elles sont noyées dans un tel éparpillement d'idées, d'impressions, d'ébauches de personnages, que l'on ne tire d'abord de cette lecture qu'une impression de confusion extrême.

Il n'est pas si facile de manier la coupe dans la conscience, le monologue intérieur, d'intervertir à longueur de pages les plans de conscience et les plans de durée ; et si l'on n'est pas Faulkner, Huxley ou Virginia Woolf, mieux vaut s'y risquer prudemment, sous peine de donner l'impression pénible du clignotement et non de la vibrante mobilité de la vie. Sans doute Jean Monnerot se dégagera-t-il de ces influences trop évidentes et mal assimilées. Il y gagnera de mieux fixer ses personnages, leurs rapports, leurs actes.

Déjà, dans la première nouvelle, Fallandra est une figure très intéressante de raté bavard et illusionniste. On regrette qu'il ne s'appuie pas sur des comparses et un décor plus consistants. La nouvelle « On meurt les yeux ouverts » est aussi pleine d'excellentes choses. Le personnage central, cette femme de mauvaise vie que son mari a épousée pour la mépriser est très présent. Mais cette présence ne s'étend pas à ce qui l'entoure. Quant à la dernière, il semble qu'il s'agisse d'un rêve éveillé, vécu dans l'angoisse d'une énigme non résolue, à la Kafka, mais qui ne possède ni la coloration de la vie, ni l'irréalité pathétique du rêve, sans doute parce que le procédé est trop sensible. Bref, on souhaite à ce talent qui existe, d'être plus exigeant, d'accrocher mieux ses personnages au réel, ou alors de s'orienter délibérément vers le fantastique.

F. B.

LES ESSAIS

LE REGNE DE LA QUANTITE ET LES SIGNES DES TEMPS, par René Guénon (*Gallimard, « Tradition », I*).

René Guénon a un diagnostic de plus en plus sévère sur le monde moderne. L'Orient lui-même lui semble entraîné vers la catastrophe, quel que soit l'intérêt des valeurs authentiques qu'il y discerne encore. Cette catastrophe a la plénitude du sens étymologique. Elle est inévitable, nécessaire, conforme à la loi des cycles et des âges du monde. Les signes de son approche se multiplient. Nous sommes dans la dernière période du Kali-Yuga de la tradition hindoue, de l'âge de fer. Les événements se précipitent à une vitesse accélérée (le livre était écrit avant la première bombe atomique.) Cette fin d'un monde, cette fin d'une humanité est signifiée dans la tradition universelle et les prophéties des livres sacrés. Elle se termine par la grande catastrophe qui détruit tout ce qui doit être détruit, et remet toute chose à sa place, par un brusque retournement de l'axe du monde qui restaure l'état édénique, fait descendre sur terre la Jérusalem céleste, et inaugure un nouveau cycle descendant, débutant par un nouvel âge d'or.

Il n'est pas de tout repos de vivre à pareille époque. L'évangile nous avait prévenu (Matthieu, 24) : « La détresse sera si grande qu'il n'y en a point eu de pareille depuis le commencement du monde... Si ces jours n'étaient abrégés personne ne serait sauvé. »

Dans le cadre de la conception rigoureuse d'un ordre inéluctable, René Guénon expose aussi celle d'une lutte, d'un combat entre le « bien » et le « mal », entre l'initiation et la contre-initiation, la contre-tradition qui est « la plus redoutable et la plus véritablement *satanique* de toutes les possibilités incluses dans la manifestation cyclique ».

A première vue on est tenté de juger ces deux points de vue contradictoires : à quoi bon, dira-t-on, se donner tant de mal pour lutter contre l'inévitable et critiquer ce qui est nécessaire ? Ce serait une erreur. Du point de vue métaphysique le mal n'a qu'une existence toute relative et illusoire, mais il n'en doit pas moins être combattu par nous dans les temps. Il faut que l'esprit de l'homme prenne conscience même des désastres où il est entraîné. Il y a, au terme de l'âge sombre et des derniers temps, une discrimination, représentée dans les livres saints par le jugement suprême. Il n'est pas indifférent pour la réalisation des états multiples de l'être que nous soyons boucs ou brebis. Il faut qu'une semence intacte subsiste pour le prochain cycle.

Ce qui rend le livre de Guénon passionnant (parfois sans doute irritant pour beaucoup tant il heurte les préjugés habituels, — mais toujours stimulant pour l'intelligence), c'est le coup d'œil perçant qu'il jette, de la hauteur de son point de vue, sur maints sujets qui s'en trouvent transformés. Qu'on lise par

exemple ce qu'il écrit de la dégénérescence de la monnaie (qui se manifeste précisément sous Philippe le Bel en même temps que l'état moderne), sur le chamanisme, sur le renversement des symboles, sur la duperie des « prophéties », sur les méfaits de la psychanalyse, une des « contrefaçons » les plus inquiétantes, etc...

Il discerne, dans le processus de décadence, une étape de solidification où le monde lui-même évolue pour ainsi dire comme la science quantitative, favorisant nationalisme, mécanisme et matérialisme, avec Descartes, les encyclopédistes et les savants du XIX[e] siècle; — puis une étape de dissolution, marquée par l'invasion (commencée déjà à la fin du XVIII[e] siècle avec les pré-spirites) du psychisme inférieur, du faux spiritualisme, par la confusion du psychique et du spirituel, par la vague des médiums, des voyants et des pseudo-prophètes.

Nous en sommes, semble-t-il, maintenant non plus aux « pseudo », mais aux faux prophètes, aux contre-prophètes, capables de séduire même les meilleurs ; et le nouvel ordre ne pourra être établi que par l'intervention d'un principe divin.

ÉMILE DERMENGHEM.

●

MILOSZ, LE POETE DE L'AMOUR, par ARMAND GODOY (*L. U.F.*).

C'est un fervent hommage qui, à force d'élan presque religieux, nous restitue la personnalité de Milosz dans son rayonnement mystique comme dans son aspect humain, familier. L'ouvrage tout entier est écrit sur le ton de l'apologétique, ce que nous acceptons, car si nous aimons Milosz, il ne peut que créer en nous un élan d'essence mystique. Armand Godoy parle en disciple ébloui. Mais il sait expliciter les raisons de son admiration. Il dresse le portrait de Milosz, franciscain plus douloureux que saint François, mais comme lui submergé d'amour, plus tourmenté, déchiré de solitude et apaisé seulement par la création poétique et surtout par sa foi, sa charité.

Qu'il devait être grand, l'homme qui nous émeut en évoquant simplement son « nourrissoir » d'oiseaux de Fontainebleau et peut nous dire : « C'est un des trois ou quatre souvenirs les plus chers et les plus émouvants que j'emporterai de la dure planète terre. »

L'œuvre de Milosz est présentée avec la même ferveur, le même souci de nous la faire connaître et aimer en ses aspects divers. Beaucoup de citations (seule façon de nous permettre l'approche d'un poète), des extraits bien choisis nous restituent un peu du charme profond des vers de Milosz, cette mélancolie brumeuse et intemporelle de certains poèmes, à la fois lointains et si proches, les allitérations, les répétitions, les mots simples, tout ce qui fait leur charme ancien et de tous les temps, vers

qui échappent à toute mode, qui sont comme l'essence même de la poésie.

Milosz est bien présent dans ce livre dont chaque phrase est une action de grâce à sa gloire, où à chaque instant nos yeux rencontrent son visage, les lignes de son écriture, ses phrases familières et surtout ses vers, son chant profond.

F. B.

●

L'ARME A GAUCHE, par Marcel Sauvage (*Charlot*).

Ce livre est amer, brutal, voulu. Cela d'abord, et cela seulement, vous saisit. Un souci constant de cruauté s'y manifeste : l'intention y est sensible d'avoir sur le lecteur des prises douloureuses. Prises physiques, par les mots, les images trouvées, qui visent à griffer le corps. Prises morales qui ne vont à l'âme que par ces blessures de la peau et de la chair. Car ici c'est une âme-chair qui subit les morsures.

Nous sommes en enfer et non point pour une saison ; nous y sommes du printemps à l'hiver. L'année close, le cycle solaire du mal et du malheur enveloppent ces « proses » denses et dures. On ne les lit pas d'affilée ; on ne saurait. Ce livre est un livre qu'on referme et qu'on rouvre, souvent. Livre noir où le seul indice rassurant — pour qui reste sensible aux signes — est cette ironie persistante qui trahit, sous le voile, une tendresse ombrageuse et déçue. Du moins nous semble-t-il...

Quand les ténèbres tournent à l'obsession on peut y soupçonner un appel sourd à la lumière. Par nature, en dépit des temps, nous sommes des tenants du Paradis. Et ici, on est loin du Paradis. Mais on y songe ; et celui qui a rassemblé tant d'ombres douloureuses y a songé aussi. Le propre de cette ironie lyrique, comme toujours, n'est-ce-pas l'antiphrase ? Il y a des accents humains dans les plus cruelles de ces « proses » où la pitié et le mépris, le ricanement et l'amour se heurtent et se blessent. Là éclate la voix d'un cœur généreux.

On pourrait songer à Rimbaud. Mais justement par la nature plus sensible de l'ironiste, la malédiction qu'il exprime évoque des démons plus humainement blessés. La scène est infernale, mais c'est par horreur de l'enfer qu'on nous montre le spectacle de la damnation.

HENRI BOSCO.

VARIETES

CONTES KABYLES, par EMILE DERMENGHEM (*Editions Charlot*).

Sous ce titre, Emile Dermenghem a recueilli, rédigé et commenté des récits folkloriques provenant surtout de la région du Haut-Sebaou. Quels sont les rapports du folklore kabyle et du folklore arabe ? Le premier, selon Frobenius, a des affinités avec l'Europe Occidentale plutôt qu'avec l'Asie. Cependant, à la suite de l'invasion arabe, « un courant folklorique se répandit de Bagdad à Salé ». D'où venaient à leur tour les contes bagdadiens ? De l'Inde notamment, aussi bien peut-être de l'Irak ou de l'Egypte des Pharaons. Mais si l'influence arabe est nettement visible, il s'agit souvent de thèmes et de traits qui se trouvaient déjà en Afrique du Nord et qui remontaient à une source commune.

S'efforçant de déterminer le caractère proprement kabyle de ces contes, M. Dermenghem remarque que les kabyles « conservent jalousement leurs traditions et leurs coutumes mais ne se dérobent à aucune influence ». Il note un souci moralisateur ainsi qu'une « visualisation très intense et très réaliste de certains traits ». Cependant, il n'est pour ainsi dire pas un des traits de ces contes africains qui ne se retrouve en Europe et en Asie. « C'est même ce témoignage en faveur de l'unité des traditions comme de l'esprit humain qui — avec les racines profondes qu'ils plongent dans la préhistoire, dans ce qu'on a appelé l'inconscient collectif, dans ce que d'autres appellent le primordial, le principal et le surnaturel — fait l'intérêt de cette étude. »

En conséquence, M. Dermenghem abandonne le problème quasi insoluble (et peut être assez vain) de la filiation et des emprunts pour attirer l'attention sur la valeur éminente du contenu. Tout d'abord, le récit folklorique est en rapport avec les coutumes et les croyances qui lui ont donné naissance : liturgies populaires, primitives, d'ordre saisonnier ou d'ordre initiatique. C'est la thèse de Saintyves. Les personnages « sont des héros d'évangile, mais d'un évangile où la terre occupe d'abord toute la place. Aussi bien les contes qui nous ont transmis leurs aventures ont de telles et si profondes racines dans le passé de l'humanité qu'ils éveillent en nous d'inconscients et innombrables échos. Ils récapitulent à leur façon toute la lointaine histoire humaine ainsi que la récapitulent notre chair et notre esprit durant les diverses étapes de notre croissance physique et intellectuelle. Leur histoire éveille en nous des harmonies dont le sourd jaillissement nous enveloppe tout entier merveilleusement et nous enchante. »

On ne saurait mieux dire, mais estime M. Dermenghem, on peut dire beaucoup plus, pour peu que l'on consente à restituer sa place légitime au symbole. Il est en effet aux yeux des traditionnalistes un autre aspect de l'initiation que ceux envisagés par les rationnalistes. Pour ces penseurs « le symbole n'est pas chose artificielle, un véritable symbole ne peut prendre un jour

un sens vraiment nouveau mais porte ces multiples sens en lui-même dès l'origine car il est constitué, non par une convention mais en vertu de la loi de correspondance qui relie tous les mondes entre eux. Naturellement, chacun selon ses capacités voit un sens ou un autre à une partie. « Le peuple, écrit René Guénon (Le *Voile d'Isis,* février 1934, page 47) conserve les débris des traditions anciennes. Il remplit en cela la fonction d'une sorte de mémoire collective plus ou moins « subconsciente » dont le contenu est manifestement venu d'ailleurs. Ce qui peut sembler le plus étonnant c'est que lorsque l'on va au fond des choses on constate que ce qui est ainsi conservé contient surtout sous une forme plus ou moins voilée une somme considérable de données d'ordre ésotérique, c'est-à-dire précisément tout ce qu'il y a de moins populaire par essence... Lorsque une forme traditionnelle est sur le point de s'éteindre, ses derniers représentants peuvent fort bien confier volontairement à cette mémoire collective dont nous venons de parler ce qui autrement se perdrait sans retour ; c'est en somme le seul moyen de sauver ce qui peut l'être dans une certaine mesure ; et, en même temps, l'incompréhension naturelle à la masse est une suffisante garantie que ce qui possédait un caractère ésotérique n'en sera pas dépouillé pour cela, mais demeurera seulement comme un témoignage du passé, pour ceux qui, en d'autres temps, seront capables de le comprendre. »

La thèse involutionniste de René Guénon met donc un nouvel accent sur l'universel intérêt humain des légendes que Victor Hugo disait « filles de la religion et mères de la poésie ». Frobenius fait moins grand le rôle des sociétés initiatiques et en revanche plus considérable celui du peuple. Selon lui, le mythe trouve sa cristallisation populaire dans le conte correspondant. « Le mythe, plus ancien, est la propriété des prêtres, le conte, plus jeune, la propriété du peuple ». « Dans la caste des prêtres s'est conservée une partie de la sagesse suprême d'une culture depuis longtemps disparue, dans sa pureté, alors que dans le peuple le mythe grandiose a donné naissance à une délicate création poétique. » (On pourrait, ce me semble, objecter à cette vue de l'esprit l'exemple de Valmiki, anachorète et voyant, composant le *Ramayana* à l'usage des initiés d'un rang inférieur et même des non initiés).

●

Poussant plus loin l'analyse du contenu des récits folkloriques, M. Dermenghem, dans ses notes aussi bien que dans l'introduction, montre que les réalités et les aspirations réfractées par ces récits sont souvent de l'ordre le plus élevé. « Les combats stylisés du jour et de la nuit, du printemps et de l'hiver, de la mort et de la vie, les épreuves et les stratagèmes des héros affirment les forces de la grâce, les renaissances et les victoires de l'esprit. »

Pour Ananda Coomaraswamy aussi, l'art populaire mérite d'être appelé « intellectuel », « principiel », surnaturel ». Il constitue un héritage divin, un souvenir « de l'état primordial » où l'homme avait l'expérience de la vie comme d'un tout. Vox populi, vox Dei !

Elie Lebasquais laisse jouer à fond le sens symbolique. On trouve dans ces contes « le surnaturel à l'état pur ». Leur vrai

sujet est « l'histoire d'un homme, sa progression spirituelle malgré tous les obstacles ». Aidé par des interventions surnaturelles, le héros lutte contre des adversaires terribles, accomplit des tâches qui semblaient impossibles, va chercher au loin un objet mystérieux ou une femme élue, ce qui est, dit Lebasquais, « le processus figuré du travail initiatique, le développement des états supérieurs sous une influence spirituelle ».

Dermenghem observe que les théories de Saintyves et celles de Lebasquais se complètent mutuellement : « Il y a un parallélisme entre l'initiation tribale et l'initiation ésotérique ou mystique. Toujours il s'agit d'épreuves et de transfigurations, de tentateurs et d'aides surnaturels, de sommeil et de renouveau, de dépouillement et de croissance, de mort et de résurrection ». Il ajoute que l'interprétation psychanalytique doit être maniée avec prudence. Le symbolisme sexuel n'est que l'un des aspects d'un symbolisme infiniment plus relevé. La psychanalyse a d'ailleurs été dénoncée par René Guenon comme l'effort satanique le plus récent de l'esprit antitraditionnel, comme contrefaçon par en bas du spirituel, comme confusion du spirituel et du psychisme inférieur, comme descente aux enfers suivie d'aucune remontée, comme chute *dans le bourbier* (Eleusis) ou les *ténèbres extérieures* (Evangile) en un mot comme « contre-initiation » (*Etudes traditionnelles,* janvier et février 1938. L'erreur du psychologique).

●

La valeur du contenu des contes montre bien les responsabilités de celui qui les recueille. Prêchant d'exemple, Dermenghem s'est interdit « les fioritures littéraires et le vain délayage ». Un écrivain, dit-il, un musicien, a assurément le droit de « s'emparer d'un thème folklorique et de le développer avec toutes les ressources de sa technique ou de s'en servir comme de point de départ à une création personnelle. Mais... tout le travail littéraire d'érudition qui peut être fait autour d'eux, doit d'abord respecter leur intégrité. Toutes proportions gardées, il faut, comme pour les livres saints, établir des textes authentiques et corrects. »

Scrupule bien légitime, mais qu'est-ce que *l'intégrité* d'un récit folklorique ? Pour ces *Contes kabyles* qui, nous dit Dermenghem, lui ont été contés par Saïd Laouadi, appellerons-nous respect de cette intégrité le respect du récit de Saïd Laouadi ? Mais ces mêmes récits s'ils avaient été faits par vingt autres personnes, ne présenteraient-ils pas vingt intégrités ? Il y a là, à n'en pas douter, un problème encore plus délicat à résoudre qu'à envisager. Un conte est pour ainsi dire toujours la réfraction du legs de la Sagesse dans un tempérament individuel. Il n'y a pas encore bien longtemps qu'il existait en Afrique des conteuses renommées dont l'art se voyait fort apprécié par les familles. Ces vivantes bibliothèques de harem savaient ajouter au langage parlé d'autres langages. Il me souvient d'une histoire que j'ai moi-même recueillie de la bouche d'une Marocaine illettrée appartenant à une bonne famille du bled. Autant qu'en vertu du mécanisme des phrases, des intonations, des gestes, le film se déroulait sur le visage illuminé de la conteuse. Celle-ci fut obligée, à diverses reprises, de s'interrompre pour essuyer ses larmes, tellement, pour de tels êtres, piété, poésie, vérité, vie intérieure et même extérieure demeurent une seule et même

chose ! L'écrivain ne rendra-t-il pas service à la science en s'aidant de son art pour essayer de susciter la vivante intégrité du conte ? Pour être pleinement véridique, le récolteur, tout comme ma conteuse, doit avoir reçu en don des fées, le feu de la sympathie. Ce don il est vrai, ne saurait suffire sans la connaissance des principaux symboles initiatiques et de leurs significations superposées. C'est seulement s'il remplit ces deux conditions qu'il est qualifié pour la vendange, qu'il est désigné comme réceptacle et véhicule de la doctrine ! Autrement dit, la doctrine aide à comprendre, à respecter, à manier le conte, comme le conte aide à comprendre la doctrine. On voit apparaître ici l'importance primordiale du don poétique au sens traditionnel du mot. Pour reprendre l'exemple que j'ai avancé plus haut, *Valmiki* a composé « le Ramayana en utilisant » d'antiques légendes, les mêmes peut être dont *Homère* a tiré *l'Iliade* et *l'Odyssée.* Cette utilisation a été beaucoup plus encore que celle *d'Homère* une re-création d'Aède fidèle, de voyant, docile aux seules volontés de l'Esprit.

Une manière sèche, impersonnelle, impassible, de fixer ce qui est essentiellement, selon l'heureuse formule de Dermenghem, mobilité et universalité à la fois apparaîtrait, à force de respect pour la science, comme anti-scientifique au premier chef. C'est apporter sur la table de dissection non pas même un cadavre mais une momie. En matière de folklore où tout scintille, miroite, lieu des métamorphoses et de la merveille, n'oublions jamais que la science se moque de la science.

●

Hâtons-nous de remercier Emile Dermenghem d'avoir apporté un art pour le moins aussi subtil, délicat que pudique à la présentation des admirables épreuves de Aïcha ou des Sept années de malheur de Haroun - ar - Rachid. « Textes authentiques et corrects » les *Contes Kabyles* charment par la pureté des lignes, la justesse du trait. En rejetant l'ornement, le délayage, il les a parés d'une savante naïveté. Les notes ne sont pas seulement d'un folkloriste, mais d'un psychologue, d'un humaniste non moins attentif aux choses du « monde informel » qu'à celles du « monde subtil » et du monde de la forme — pour ne pas dire d'un guide, d'un maître ès-disciplines spirituelles. Honneur à ceux qui, en des temps où l'humanité se voit submergée par un déluge de mensonges, nous aident à démêler les très nourrissantes, les très actuelles vérités à la fois cachées, conservées et révélées par les mythes, par *l'épos,* et par les contes de nourrice ! Grâce à ce qu'il appelle l'éducation du foyer, l'Inde, dit à peu près Ananda Coomaraswamy, est un pays de paysans cultivés et de lettrés ignorants. Profonde parole, applicable à toute société demeurée traditionnelle et plus particulièrement à l'Afrique musulmane. Dans de tels pays, si le mépris des clercs trop rapidement occidentalisés parvient à tarir les eaux du folklore, si le film policier tend à remplacer celui du Petit Poucet, de la Belle au Bois Dormant, la tradition orale vivante, dernier rempart de l'antique sagesse, ne saurait être remplacée par rien. Ils deviennent hélas ! en quelques lustres des pays de paysans sauvages et de lettrés sans boussole — clercs semblables à d'errantes et piquantes méduses, plus qu'à des bouées ou à des amers.

FRANÇOIS BONJEAN.

VUILLARD ET SON TEMPS, par Claude Roger-Marx (*Arts et Métiers Graphiques*).

L'auteur de ce livre possède en commun avec son sujet une vertu : la modestie. On la sent en effacement, en retrait devant son texte. Que la personnalité du critique intervienne si peu séduira les uns et décevra les autres, dont je suis, persuadée que les œuvres critiques les plus durables et les plus agissantes le sont toujours restées par la qualité propre de leur style et par l'entreprise singulière et individuelle dont elles étaient le témoignage. Cette réserve, que je reconnais faite d'un parti bien pris dans la conception de l'acte critique en général, ne m'empêche pas de reconnaître et de louer l'importance de cet ouvrage, sa documentation, son honnêteté intégrale, son souci de tenir hautement à sa place une des très grandes valeurs picturales de notre temps, une de celles qui traversent les âges avec le silence de la croissance inépuisable. Il a suffi de voir, une fois ou dix, comment, autour d'un petit « Vuillard » s'effondraient toutes les toiles de quelque salle de quelque Salon, pour savoir à quoi s'en tenir sur la *distance*, d'ordre éternel, où se place cette œuvre de véritable peinture, mais musicienne aussi, et par certains côtés, mallarméenne.

Je partage, avec l'admiration de Claude Roger-Marx, ses vues sur les limites de Vuillard, sur le plan du grand équilibre classique engageant toutes les facultés de l'homme, tel qu'un Lorrain, un Watteau, un Vermeer, un Corot l'ont exercé.

L'édition « d'Arts et Métiers Graphiques » est, comme toujours, fort soignée. La mise en page et la typographie sont séduisants, et le classement des reproductions, non par époques, mais par séries d'inspirations, est attrayant et intelligemment réalisé.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F. IMPRIMÉS

YANETTE DELÉTANG-TARDIF.

VERS
le MAROC et
le SÉNÉGAL
Cie de Navigation
PAQUET
MARSEILLE
90, Bd des Dames
PARIS
43, Rue Lafayette
J. TONELLI

LES

CAHIERS DU SUD

VIENT DE PARAITRE
LE
NUMÉRO SPÉCIAL
CONSACRÉ
A

PAUL VALÉRY
vivant

il comprend des souvenirs d'amis proches, des témoignages d'écrivains, de savants, d'artistes, des reproductions d'autographes, des photographies

ET DES

TEXTES

inédits